أكثر مِن سماء

تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش

د. سحر سامي



أكثر من سماء

تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش

د. سحر سامي



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٠

سامى، سحر.

أكثر من سماء: تنوع المصادر الدينية فى شعر محمود درويش/ سحر سامى. ــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

١٨٠ ص ؛ ٢٠ سم .

تدمك ٤ ٣٨٩ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الشعر العربى ـ تاريخ ونقد.

٢ ـ الشعر الدينى.

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٤٩٩/ ٢٠١٠

I. S. B. N 978 - 977 - 421 -389 - 4

ديوى ٨١١,٩

تصميم الغلاف: صبرى عبد الواحد

شكر وتقدير

بكل مشاعر الفخر والاعتزاز تتقدم الباحثة بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور/ جابر أحمد عصفور رئيس اللجنة وأستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب جامعة القاهرة وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة لتكرمه بمناقشة هذه الرسالة ولما كان لكتاباته من أثر هام في مسار الباحثة وفتح آفاق فكرية هامة أثرت موضوع البحث.

والأستاذ الدكتور/ محمد إبراهيم عبادة أستاذ الدراسات اللغوية وعميد كلية الآداب ببنها .. لتشجيعه المستمر وتفضله بالمساهمة في مناقشة الباحثة.

والأستاذ الدكتور/ مصطفى يسين السعدني أستاذ الدراسات النقدية ووكيل كلية الآداب ببنها لما كان له من دور فعال في أخذ هذا البحث مساحة على خريطة الوجود من خلال إشرافه على هذه الدراسة ومساهمته في الإرشاد إلى المراجع الهامة وتشجيعه المستمر، وتفضله بمناقشة البحث.

وأتمنى أن يكون البحث جديرا بما أولوني إياه من الثقة والاهتمام.

الباحثة

مقدمة الطبعة الثانية

عندما تقرأ فتنتبه، تدرك، وترى، وتشعر أنك تسير فى فضاء الكلمات متعرفًا على ذاتك من جديد، هذا ما حدث عندما قرأتُ شعر محمود درويش للمرة الأولى، وإذا كان جزء من هواية النقد يعتمد على أو يسعى لتتبع النجم السحرى الذى يتلألأ خلف الكلمات وبين السطور لاكتشاف سر البناء والمعنى والحقيقة الشعرية، فقد جذبتنى لغة محمود درويش وعالمه الشعرى لخوض تلك المغامرة، فالكتابة مغامرة، والقراءة النقدية مغامرة هى الأخرى، خاصة عندما تكون النصوص موضع القراءة نوعًا من التكثيف للعالم بمفرداته وأحلامه وأساطيره وحقائقه وهواجسه، و... كنصوص درويش.

وليسمح لى القارئ قليلاً - فى مقدمة الطبعة الثانية من كتاب أكثر من سماء، حيث نفدت الطبعة الأولى كاملة - أن أحكى بحميمية وبساطة كيف ظلت أعماله الكاملة ترافقنى قبل دراستى

لها بأعوام طويلة فى كل مكان، لدرجة أننى كنت أتحين الوقت بين المحاضرات فى مرحلة الجامعة لتأمل الأبنية الشعرية التى يتعمد التجديد فيها من قصيدة لأخرى، وأسعد لاكتشاف أبعاد الصورة الفنية فى إحدى قصائده أو تطالعنى إحالة تنطوى على كثير من الذكاء الشعرى إلى أحد النصوص القديمة الدينية أو الأسطورية أو غيرها. ولما كنا نتابع باهتمام العلاقات العربية الإسرائيلية فى الصحف والإعلام. فقد استقبلنا القصيدة الدرويشية ـ بالإضافة لانتمائها الخالص لجوهر الجمال ـ استقبلناها بشعور خاص يتعلق بالهوية العربية. أضاف بعدًا جديدًا فى التلقى وإلقاء الضوء على المغزى الشعرى، حيث يمتزج الشعر عند درويش بالوجود والهوية والوطن سواء على المستوى الواقعى أو مستوى الرؤية الشاملة والسؤال الإنسانى فى المطلق.

وأتذكر أنه عند رحيل محمود درويش المفاجىء، حيث بكت الكلمات على ألسنة الشعراء والناطقين بالعربية ومحبى شعره فى العالم. وحاولت إعداد حلقة عنه من برنامجى فى التليفزيون المصرى، لم أجد سوى أبياته لتعبر عنه وعن كل المشاعر الإنسانية التى يمكن التعبير عنها عن الحياة والانتماء، واللغة والحرية، وحتى عن الموت.

وأكدت لى عبارته إن «على هذه الأرض ما يستحق الحياة» أن درويش بكونه مرحلة هامة كاملة من تاريخ الشعر العربى، إنما هو مفتاح لمراحل تالية شديدة الأهمية من الإبداع العربى الذى لا ينضب حتى تحت القصف العسكرى أو القصف المعنوى، وأن اللغة

ليست جزءًا من الهوية، بل هى الهوية نفسها، وأن الشعر إذا كان يحمى الروح، فاللغة تستطيع أن تحمى الدول والشعوب المتحدثة بها من الانصهار فى الكيانات الأخرى. وأن على هذه الأرض ما يستحق الحياة، وأن شعر درويش والشعر العربى منذ امرىء القيس مازال جديرًا بالقراءة والنقد والمقاربة، وأن البذور مازالت تعد بالكثير من السنابل المضيئة.

ونظرًا للإيمان بهذه الحقيقة، ونظرًا للإقبال الشديد على هذا الكتاب فى طبعته الأولى فقد قرر المسؤولون بالهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مشكورين ـ إعادة طبعه، وهى تعد المؤسسة الحكومية الأولى التى تضطلع بالنشر فى مصر، وهذا يُعد شرفًا لى.

وأخيرًا أود أن ينال هذا الكتاب رضا كل من يحوزه، وأهدى كتابى إلى كل المؤمنين بالكلمة.

د . سحر سامى

افتتاحية



انبثق الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" من ظروف اجتماعية وسياسية معنية شكلت تفكيره والعمود الفقري لإبداعه، وظلت جذورها ممتدة بوضوح في كل مراحله الشعرية مع ما تتميز به كل مرحلة من ملامح خاصة أو تطور. ومن السمات الواضحة في شعر "محمود دوريش" خصوصية استخدامه للخطاب الديني الذي نلحظه كإحدى الدعائم في شخصية درويش الفكرية والشعرية منذ دواوينه الأولى وإلى الآن، مع استمرار تفاعل الخطاب الديني مع مفردات كل مرحلة، وقدرة الشاعر على توظيف هذا الخطاب جماليا لخدمة القضية الفلسطينية، وعلى ذلك فيتمثل موضوع هذه الدراسة في إعادة قراءة شعر "محمود درويش" ابتداء من النص الشعري ذاته في علاقته بالنصوص الدينية "التوراة -الإنجيل- القرآن" والانطلاق منها إلى فضاء النص وما يتشكل به من علاقات وتجسيد لرؤية الشاعر، وكشف عن مصادر نسيجه الفكري.

ويرجع السبب في اختياري لهذا الموضوع لعدة محاور تتمثل في:

- الاهتمام بشعر "محمود درويش" الذي يعتبر بحق حالة متميزة متفجرة قادرة على استيعاب التجربة الإنسانية ككل وإعادة صياغة الكون شعريا.

- الاهتمام بالقضية الفلسطينية التي تعد محورا رئيسا لمحمود درويش انبنى عليه شعره.

- ولما كان النص الشعري دائما غير منفصل عن النصوص السابقة له وإنما يحمل في طياته آثار هذه النصوص التي تتداخل بشكل أو بآخر في تكوين الشاعر وتسهم في صياغة الخطاب الشعري عنده بقدر ما يحمل من رغبة في الابتكار والمجاوزة ، فإن المدخل لدراسة أي نص شعري إنما يتحقق بالتعامل مع النص نفسه ودراسته في علاقاته بالنصوص الأخرى التي تعمل في فضائه.

وكما يتضح من تحقق هذا في شعر "محمود درويش" بصورة كبيرة ومن تفاعله مع النصوص الدينية بدلالات شديدة التفرد، فقد يكون أنسب مدخل لقراءة "محمود درويش" إنما يبدأ من هذه الزاوية.

وبالتالي يكون الهدف هنا هو اكتشاف مداخل جديدة تساعد على فتح العالم الشعري عند "محمود درويش"، ويعتبر هذا من ناحية ، محاولة جديدة في مجال الدراسات النصية وتطبيقا جديدا لها، كما يعتبر إضافة للدراسات التي تناولت هذا الشاعر، ومن أهم أسباب اختيار الموضوع أيضا ذلك الولع بهذا الجنون الإبداعي/ النص، وما يعتمل في فضائه من نصوص يرجع إليها تاريخه ويصارعها ليتحقق بينها.

وتمثلت هذه الدراسات -السابقة- التي دارت حول "محمود درويش" في:

الدراسات الجامعية: وثمة ثلاث دراسات فقط تناولت شعره وهي:

الأولى: رسالة دكتوراه للباحثة "كاثيا زخاريا" تقدمت بها إلى جامعة السوربون بعنوان "الزمن الشعري عند الشاعر الفلسطيني محمود درويش" وقد تناولت الباحثة فكرة الزمن الشعري والرؤية الفلسطينية عبر الحركة الزمنية

للأفعال والتعبير عن الوقت كمادة عبر اللغة.

الثانية: رسالة ماجستير للباحث "محمد صلاح زكي محمود أبو حميدة" بعنوان "الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية "ونال عنها درجة الماجستير من جامعة عين شمس، وقد اعتمد فيها على المنهج الأسلوبي لتناول شعر "محمود درويش".

الثالثة: رسالة ماجستير للباحث "محمد فكري عبد الرحمن الجزار "بعنوان" مقومات الفن الشعري عند محمود درويش" ونال عنها درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة الزقازيق (فرع بنها) وهي دراسة فنية تتناول المقومات الشعرية وجماليات الفن الشعري عند "محمود درويش". ولم يتعرض في هذه الدراسة لوجو د النص الديني في شعر "محمود درويش" إلا بصورة عامة وموجزة وفقا للحدود التي تسمح بها مساحة بحثه والإطار العام لهذا البحث.

الدراسات الأخرى: ومنها ما ينتمي للنقد الصحفي مثل كتاب "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة" للأستاذ/ رجاء النقاش.

والمقالات النقدية التي تضمنتها بعض الدوريات مثل مقال "ورد أقل والبنية الجدلية لتجربة التشتت والتخلي" للدكتور/ صبري حافظ (بمجلة إبداع – عدد ٥, ٦ لسنة ١٩٨٩م.. وغيرها من الدراسات البسيطة التي تقيدت بمساحة المقال.

وأيضا.. الدراسات التي تتناول أحد الدواوين مثل دراسة أفنان القاسم لديوان "مديح الظل العالي" "مسألة الشعر والملحمة الدرويشية". والدراسة التي تتناول الفكري والفني ويطغى فيها الاهتمام بالجوانب الفكرية والعوامل التي أثرت في إيديولوجية الشاعر مثل دراسة الناقد "شاكر النابلسي" بعنوان

(مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش).

أما هذه الدراسة فنطمح لها أن تستوعب مسألة التناص الديني في شعر "محمود درويش" وجدلية النصوص المتقاطعة في فضاء النص والتي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية عنده بدءاً من عوامل وجود النص الديني في نسيج الخطاب الشعري وديناميات التعامل مع الخطاب الديني، وانتهاءً بمدى إسهام هذا الخطاب في بناء خطابه الشعري.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث فيه بالرغم من تراجعها كثيرا أمام إغراء العملية النقدية بالغزو والتوغل داخل النصوص والتفاعل معها، إلا أن هذه الصعوبات لم تتراجع تماما أو تسحب أذيالها بشكل كامل من فوق منضدة البحث. فقد تمثلت هذه الصعوبات في بداية الأمر في الحذر من الموضوع، بمعنى الإشكاليات الخاصة بالمصطلحات المختلفة مثل (النص- العمل الأ دبي -الخطاب- التناص ... الخ) بالإضافة لكون (التناص الديني) يعتبر منطقة لها بعض الخصوصية لما تحتوي عليه من تعامل مباشر مع النصوص الدينية المقدسة وتفسيرها وتأويلها وكيفيات توظيفها. كما أنه قد كان من هذه الصعوبات أيضا قلة المراجع المتعلقة بهذا الموضوع حيث إ ن هذا المجال من الدراسات النصية ما زالت له بكارته وهو بالرغم من إغرائه للباحثين فإنه لم يزل لا يحتوي على القدر الكافي من الدراسات العربية الخالصة، إلا مجموعة من الدراسات التي قام بها بعض أساتذة النقد الحديث نخص منهم بالذكر (محمد عبد الله الغذامي)، (محمد بنيس)، (نصر حامد أبو زيد)، (جابر عصفور) ولا ننسى (محمد مفتاح)، (يمنى العيد)، (صلاح فضل)، (صبري حافظ) وأستاذي الدكتور (مصطفى السعدني) الذي قام بالإشراف على هذا البحث ودعمني بكتبه ودراساته في هذا المجال والدكتور (علي عشري زايد)

وغيرهم ممن كانت كتاباتهم مصابيح أو شموع على الطريق أثناء البحث، وإن كانت بعض الكتابات خاصة للكتاب المغاربة الذين احتوت كتاباتهم على ترجمات كثيرة لكتب النقد الفرنسية والأجنبية قد أوقعتنا في إشكاليتين: الأولى هي التعامل مع المصطلح خاصة وأنه ليس من المشترط أن تحتوي المصطلحات النقدية الحديثة في الآداب الأخرى على كل ما يحقق أو يفي بحاجة الأدب العربي أو ينطبق عليه، كما أن ترجمة هذه المصطلحات والدراسات قد تحدث نوعا من اللبس في التطبيق، وهذه الإشكالية الثانية، إلا أنه كما كان النقد العربي القديم يمت للحاضر بالكثير، بل وإن الحاضر نفسه يدين للماضي بالكثير، فقد ساعدتنا الدراسات القديمة أيضا "لعبد القاهر الجرجاني" و"أبى هلال العسكري" وغيرهم في التغلب على هذه المسألة.

أما عن المسألة الخاصة بالنص الديني ومشروعية توظيفه شعريا ومشروعية دراسته، فقد توقفنا عندها بعض الوقت، فمن توظيف النص الديني شعريا فله جذوره عند شعراء العرب منذ "حسان بن ثابت" وغيره من شعراء الإسلام الأوائل وكان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يشجع هذا التيار ويستحسن شعرهم ويرى أن ذلك يدعم القوة الإسلامية المحارية في ذلك الوقت والعقيدة الإسلامية ككل، وقد استمر الشعراء يستمدون لنصوصهم فضاءات وأنسجة من النص القرآني، في العصور التالية لصدر الإسلام وحتى عصرنا الحالي.. ولعل أهم ما يبرر ذلك هو كون النص القرآني على ماله من سلطة في الفكر الإسلامي والعربي نصا من النصوص اللغوية والتراثية التي تتمتع بكيانها الخاص في الكيان اللغوي العام للغة العربية والتي لابد أن يتأثر بها كل شاعر عربي حتى لو لم يقرأ هذا النص فهو متغلغل في نسيج الحياة اليومية والبنية الفكرية للفرد المسلم.

ولكن الخلاف الوحيد في مسألة توظيف القرآن إنما يتوقف على كيفية هذا التوظيف شكلا ومضمونا، أي إلى أي مدى يحتفظ الشاعر للقرآن بقدسيته؟ إلا أن هذ ا لا يتدخل في حكمنا الجمالي على الشاعر، وعلى مدى شعرية النص الأدبي ومدى قدرته على توصيل رؤاه، حيث إن للشاعر حريته الكاملة في التعامل مع النص الديني ولنا أن نختلف أو نتفق معه هذا أمر آخر، كما لا ننسى أن الشاعر كفرد محكوم بكل ما يحيط به من عوامل ومؤثرات تؤدي إلى اختلاف طريقة تفكيره ومعتقداته من مرحلة لأخرى فما يؤمن به تحت ظرف معين قد يدينه هو نفسه تحت ظرف آخر، والشاعر في هذا كله إنما يسعى لخلق موقفه من الأشياء وبلورة ذلك والتعبير عنه وفي إطاره، وبالتالي فإذا كنا وجدنا في أعمال "محمود درويش" من خصوصية توظيف النص ما يثير تساؤلنا أو قد يثير شبهة الخروج على الخطاب القرآني فإننا نلتمس له بعض العذر في إطار العامل السياسي، والعامل الإبداعي الذي يجذبه إلى تجريب طاقاته الإبداعية ومحاولة الاستفادة من كل النصوص السابقة في اللغة لإنتاج نصه الجديد.

وفيما يتعلق بدراسة النص القرآني فهي بالقطع ليست محلا للتساؤل ذلك أن عهد الدراسات العربية بها قديم للغاية على المستوى اللغوي والعقائدي وليس أدل على ذلك من "عبد القاهر الجرجاني" في "دلائل الإعجاز"، و"الجاحظ" وغيرهم من البلاغيين والنقاد العرب الذين تركوا آثارا هامة في هذا المجال.

ونحن الآن في حاجة فعلية لإعادة فتح باب البحث والدراسة للنصوص التراثية والقرآنية وبالذات في ظروف هذا العصر القابل لفقدان الهوية، والذي تتصارع فيه التيارات الفكرية وتتداخل الثقافات، ومن ثم فاللغة في احتياج

قوي لإعادة التمسك بالتراث ومناقشته وتأويله، وبالتالي فليس هناك تعارض مطلقا بين الدراسات التي تبحث وجود النصوص الدينية واستراتيجيات وجودها في النصوص الحديثة.

كما واجهتنا مسألة أخرى ترتبط بالنصوص المقدسة غير القرآن (الكتاب المقدس) فقد اختلفت الأقوال حول مدى مصداقيتها وحقيقة ردها إلى أصولها نظرا لما حدث لها من تدوينات متكررة على أيدي الرهبان ورجال الدين اليهودي. لكننا قد اعتمدنا في هذه الدراسة على النصوص الموجودة تحت أيدينا والتي تعتبر ترجمات عن اللغات الأصلية والتي تنتشر في أرجاء العالم العربي والتي لابد وأن "محمود درويش" قد اطلع عليها وهي في كل الأحوال تحتوي على مفردات الخطاب اليهودي والمسيحي وهذه الطبعة التي اعتمدنا عليها هي طبعة "الكتاب المقدس" التي تعرف "بطبعة العيد المئوي" ١٨٨٣-١٩٨٣ دار الكتاب المقدس بمصر وكذلك طبعة: "الإنجيل: كتاب الحياة" ترجمة تفسيرية للعهد الجديد ١٩٨٢ ط دار الثقافة بمصر.

كذلك كان ثمة قلق من نوع ما في التعامل مع أشعار "محمود درويش" لما تحتوي عليه من شعرية عالية وقدرة خاصة على توظيف الاستعارة والاعتماد على الصورة الشعرية بالإضافة إلى قلة المراجع التي تناولت هذا الشاعر خاصة من هذه الزاوية التي لم تطرح فيما يتعلق "بمحمود درويش" إلا في بعض الدراسات القليلة في بعض الدوريات، كما ساورنا بعض القلق حول مسألة تأويل النص الشعري والنصوص الدينية، واستكشاف العلاقات الفنية بينها لعدم إغفالنا لدور القارئ الناقد وتدخل ثقافته الشخصية في مثل هذا الأمر خوفا من توهم بعض العلاقات النصية في فضاء بعض القصائد في نوع من الإسقاط الذاتي للباحث. وهذا وإن كان مشروعا في إطار حرية الباحث

في التأويل كقارئ -أولا- له مساحة خاصة من استيعاب النص أو التفاعل معه إلا أن الدخول إلى النصوص والتعامل معها كان أكثر إمتاعا وتوليدا للجرأة لدى الباحث.

وفي إطار ما تقدم وسعيا لما يلي فقد قمنا بتقسيم البحث كالتالي:

الفصل الأول: وهو فصل نظري يحاول طرح المفاهيم للمصطلحات المستخدمة والتأسيس لها باعتبارها مادة هامة في البحث من خلالها يمكن الدخول لعالم "محمود درويش" بالإضافة إلى ربط ذلك بالمنهج النقدي والأسلوب الذي سيتم اتباعه في عملية تشريح النصوص الشعرية لدى الشاعر.

الفصل الثاني: "وجود النص الديني.. الدوافع والاتجاه" ويناقش هذا الفصل مسألة وجود النصوص الدينية في شعر "محمود درويش" وما أدى إلى حتمية وجودها وما أثر في النص الشعري من عوامل سياسية واجتماعية تتضح من نسيج النص ذاته وليس من خلال أية معارف خلفية لنا عن الشاعر أو ظروفه.

الفصل الثالث: "الخطاب الديني في شعر محمود درويش" ويمثل رصدا للنصوص الدينية والتناصيات الموجودة في أشعار "محمود درويش" مع توضيح دلالاتها وآثارها في بناء النصوص الشعرية.

الفصل الرابع: (التقنية) ويتعرض هذا الفصل لتقنيات الكتابة ويدرس أشكال التناص وآليات هذا التداخل النصي والتقاطعات النصية في آفاق النص الشعري بأنماطها المختلفة ويطرح كيفيات إسهام النص الديني في إنتاج الدلالة الشعرية لقصائد "محمود درويش".

الفصل الخامس: (ملاحظات على الاستخدام) وينظر هذا الفصل إلى

مدى إيجابية التناص في سبيل إنتاج الدلالة التي يطمح إليها الشاعر وتحقيق الخطاب الجمالي الخاص به، وإلى أي مدى وفق الشاعر في ذلك دون نسيان التعرض لسلبيات استخدام مفردات الخطاب الديني لإنتاج نص شعري حديث عند هذا الشاعر.

ليست مقدمة



الحجارة.. وطيور الروح

حضر إلى قاعة الشعر فردا مرهقا محتفي به كالعادة، يسحب خلفه تاريخ الألم وقوة الإبداع الشعري ، التي تحيط بالقلب من الداخل والخارج وتفجر لغة محلّقة يرسم إيقاعها غناء العصافير وصوت المدافع. كانت تلك هيئة الشاعر "محمود درويش" عندما التقيت به في معرض القاهرة للكتاب في العام الماضي، وربما في الأعوام الماضية.

وكان قد صدر له حديثا ديوان "جدارية" الذي يمثل عتابا حميميا على انهيارات القلب المفاجئة مما يجعله يعيد اختبار الذات واللغة والوطن. ورغم أنني قرأت "جدارية " بعد أن انتهيت من إعداد هذا الكتاب الذي كان موضوعا لرسالتي في الماجستير، ومرور وقت طويل بين تجربة هذا الديوان والمراحل السابقة في شعره. إلا أنه يحمل نفس رائحة الصراخ الفلسطيني القديم عبر الجمالي. وإن كان يحمل كذلك رائحة أثقال الواقع الذي تمر به الأراضي المحتلة في الوقت الحالي، ومعاناة الشاعر الممتدة من صبرا وشاتيلا ودير ياسين مرورا بحصار بيروت والنفي والمنع والتشريد الذي فرض على الشعب الفلسطيني منذ دخول اليهود وحتى الآن.

ولا أحد يجهل مأساة الشعب الفلسطيني الذي تعرض للقمع والقهر

والسلب والطرد ومع ذلك أنجب العديد من الأدباء والشعراء الذين أبدعوا إبداعا جيدا تتحقق به بالفعل جماليات الإبداع الأدبي الحر رغم الظرف التاريخي المحيط به وإن كان غير منفصل عنه ويستقي مادته منه ؛ مثل إميل حبيبي وسميح القاسم ومحمود درويش وفدوي طوقان.. الخ، وجميع المبدعين الفلسطينيين، الذين كانوا أول من يطالب أن تنقد تجربتهم الأدبية وفقا للمقاييس النقدية الفعلية وليس كحالة خاصة تمر بنوع من المأساة.

وإذا كانت الأرض الفلسطينية مسرحا للأحداث الهامة والديانات السماوية الثلاث، فجزء من طبيعة هذه الأرض الامتزاج الحضاري والفكري والتراثي لما حملته اليهودية والمسيحية والإسلام من روح تدعو إلى التسامح ونبذ العنف وتواشج القيم الدينية الجميلية، وامتد هذا من الأرض إلى روح الشعر النابت فيها بين نيران القتال ورفرفة الرايات التي تتحرك في الروح منادية بالتسامح الديني. فتبقى المعركة قائمة و يبقى القلب الجريح سابحا في المطلق الإنساني.

وقد امتزج كل ذلك بلغة الشاعر محمود درويش الذي -بحكم المكان- والثقافة قد تفتح ذهن على أشعار بيليك منذ الطفولة واختزن في مشاعره روح الأماكن المقدسة التي يحملها الفلسطينيون -وخصوصا الشعراء- في ضلوعهم. فانعكست علاقته بالنصوص الدينية الثلاث في شعره بقوة مناديا بحق هذا الشعب في الوجود الآمن على أرضه، وحق الإنسانية في الصفاء والحب، ولعل تناصه مع التراث الديني وتوظيفه للنصوص الدينية خير مثال على الحرية التي نادت بها الأديان جميعها والتسامح الفكري.

وفي شعر "محمود درويش" نرى أن اليهودية نفسها هي التي تدين الفعل الصهيوني السياسي، والإسلام دعوة لصياغة العلاقات الحرة الجميلة بين البشر، بينما الشعب الفلسطيني معلق على الصليب بقلبه الذي يهفو للمحبة

في "أورشليم التي تقتل أنبياءها " كما قالت التوراة.

فهو -محمود درويش- ينادي أشعيا وأنبياء اليهود كما ينادي المسيح ومحمد، ليأتي صوتهم من بعيد حاضرا في هذا الواقع ومغيرا له من خلال النصوص الدينية التي هي في جوهرها أنشودة لمحو عذابات البشر وقسوتهم تجاه بعضهم البعض.

وإذا كان هذا المزج قد تحقق في أعمال الشاعر بصورة تلقائية نتيجة تراكمه في وعي الشاعر وذاكرته ومشاعره وتكوينه الثقافي، فإنه عرف كيف يحقق من خلاله قيما جمالية عالية أتاحت له أن يضيف أبعادا جديدة إلى النص الشعري، تجعل من فضائه حركة متدفقة مشبعة بالدلالات، وتخرج به من اللغة المحدودة للسياقات العادية في الكتابة إلى المجاوزة الفنية التي لا يملك مفاتيحها سوى طائر الشعر القادم من الأولمب.

وقد تعددت الدراسات النقدية التي تبحث في جذور النص الشعري وتدرس علاقاته بالنصوص الأخرى في اللغة والنصوص السابقة عليه ، والتي تتراكم في تكوين المبدعين وتخرج في نصوصهم ويمكن اكتشافها في إبداعهم مثل الطبقات الجيولوجية التي تكون الأرض، فبتقصي لغة أي نص وأبنيته لابد من اكتشاف نصوص أخرى في اللغة نفسها أو في غيرها من اللغات والثقافات التي يقوم أي نص جديد بإحداث نوع من الإزاحة لها والحلول محلها في المنظومة اللغوية ولا يتم ذلك بالطبع إلا من خلال التفاعل مع هذه النصوص والدخول معها في نوع من الجدل والقبول والرفض والتحليل وإعادة الصياغة أحيانا من خلال التوظيف الخاضع لرؤية الشاعر ومشاعره. وهو ما يعرف بالتناص الذي يتعامل مع النص الشعري باعتباره نصا غير مغلق أو محدود الدلالة أو متوقف عند حدود المنطوق وإنما يعتبره كتابة قابلة للتجدد وا لاكتشاف الدائم ويركز على ما وراء هذه اللغة وما يتم اكتشافه عبرها من

علاقات مبهرة تتجول بحرية في فضاء النص وتضعنا في الدهشة، وربما على حافة الخطر فيما يتعلق بالثوابت اللغوية والإبداعية بل والفكرية.

وهذا النوع من النصوص التي تضع حتى اختيار المصطلح "النص الشعري" بديلا من "العمل الأدبي" المتعارف عليه تحتاج إلى حالة خاصة من القراءة وكيفيات التعامل، وتحتاج إلى حس مرهف ومثابرة من القارئ لأنه كلما توغل أكثر وشارك في إنتاج النص واكتشاف آلياته كلما وصل إلى أبعاد أكثر عمقا تمكنه في كل مرة يقرأ فيها النص من اكتشاف الجديد والوصول إلى الطبقات التراكمية التي يتكون منها هذا النص.

والقارئ لأعمال "محمود درويش" يجد نفسه بإزاء منظومة لغوية وثقافية كاملة يعيد الشاعر طرحها على مائدة التشريح الشعري وتبريرها أو الانتقاء منها ، بل والاختلاف معها في بعض الأحيان ومحاولة إعادة صياغتها وفق التشكيلات الجديدة للواقع العربي الحالي..

والتناص عند "محمود درويش" لا يقتصر على النصوص الدينية بما تحمله نبضات القصيدة من وعي بها وتسامح مع الذات والفكر الديني عبرها. وإنما يمتد ذلك ليشمل نوعا من التسامح مع الحضارة نفسها. فنحن نجد التناص مع الأساطير والديانات القديمة في الهند وجنوب شرق آسيا والعبادات الرومانية والفرعونية، ونجد التناص مع كتابات المتصوفة باتجاهاتهم المختلفة، وكتابات الفلاسفة، والأدب العربي والعالمي.

إنها حالة من التسامح في المطلق، وتكثيف الحضارة والوعي لتأكيد هذه القيمة باعتبار أن الشعر نفسه حالة عظمى من التسامح والاعتراف بالجمال، أما توجيه ذلك كله إلى جوهر القضية الفلسطينية فتلك دعوة أكبر للتسامح من خلال الفن.

سحر سامي

الفصل الأول



التأسيس (مدخل نظري)

بايعت أحزاني..

وصافحت التشرد والسغب

غضب يدي..

غضب فمي..

ودماء أوردتي عصير من غضب!

يا قارئي!

لا ترج مني الهمس!

لا ترج الطرب

هذا عذابي.

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب!

حسبي بأني غاضب

والنار أولها غضب!

إن الدخول إلى النص وعلاقاته بالنصوص الأخرى في سياق معين إنما يتحدد بمحاور عديدة، تبدأ بالخطاب وعلاقته باللغة ومدى تفاعل النص مع

السياق الناشئ فيه، وتنتهي بنظريات القراءة وإعادة إنتاج النص بمحاولة تفسيره "والخطاب" كمصطلح إنما يشير إلى الطريقة التي تتشكل بها الجمل مكونة نطاقا متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات [١].

وإن كانت بنفيتست يعّرف الخطاب بأنه "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"[٢] فإن الخطاب في كتابات فوكو هو "مجموعة من المنطوقات التي تنتهي إلى تشكل واحد يتكرر على نحو دال في التاريخ بل على نحو يغدو معه الخطاب جزءا من التاريخ هو بمثابة وحدة انقطاع في التاريخ نفسه[٣] ويرجع ذلك إلى تشكل اللغة بأسلوب خاص اعتمادا على عناصرها وقوانينها الخاصة التي تتمكن من خلالها من إخبارنا عن موضوع الفعل الكلامي وعناصره التي تتسبب في تحويل اللغة إلى خطاب يحمل رسالة معينة إلى قارئ معين تنتقل إليه عن طريق الشفرات الخاصة للغة في السياق الذي تعمل فيه والخطاب يتحدد تبعا لكل من المخاطب والمخاطب ووضع الخطاب.

وتعددت الدراسات والعلوم المختلفة التي تسهم في تحليل الخطاب وتؤدي إلى فتحه وتتصل به اتصالا مباشرا مساعدة في تحديد العمليات المعرفية التي تستخدم في إنتاجه وفهمه وتساعد في التعرف على طبيعة هذه العمليات.

ومن أهم هذه الدراسات المتصلة بالخطاب، الدراسات النفسية والدراسات النفسية اللغوية وعلوم الأنثروبولوجيا والاجتماع والبلاغة الجديدة

والشعرية [٤].

ولما كانت الاركيولوجيا ليست هي علم البحث عن الآثار المعروفة سابقا ولكنه البحث عن الآثار التي تسبق كل معرفة عنها -كما يرى فوكو- فإننا نجد انه وفقا لاتجاهات أركيولوجيا المعرفة فإن أسس المعرفة اللغوية ترتبط ارتباطا وثيقا بقوانين التطور التاريخي والدراسات الخاصة بنظام الظواهر عبر الحركة التاريخية.

ولما كان الشاعر والإنسان بصفة عامة هو وليد بيئة ومجتمع معين لذا فإن هناكَ بلاشك روابط قوية تربطه بهذا المجتمع ولا يمكنه التنصل منها أو التخلي عنها بشكل كامل، لكنه بالفعل يتفاعل معها حتى لو كان هذا التفاعل يحتوي في صميه على نوع من الرفض أو النقض لهذه الروابط والموروثات إلا أن هذا لا يعد نوعا من القطيعة أو الانفصال، بل إنه يحقق الجدلية بينه وبين هذا المجتمع الذي يحمل كل جيناته من لغة وعادات وتاريخ ..ويعد إستمرارا له، ويأخذ منه ويفعل فيه.

الخطاب واللغة

وإذا كان الإنسان قادرا على النطق فهذا لا ينفي خصوصية فعل الكلام، باعتباره وظيفة ثقافية مكتسبة، وليس أدل على ذلك من عدم قدرة الشخص الذي ينشأ منعزلا على الكلام في حين يمارس الوظائف البيولوجية الموروثة كالمشى وفقا لتبرير إدوارد سابير- وأيضا اختلاف الكلام بدلالاته وأشكاله ومكوناته من لغة لأخر ى ومن مجتمع لآخر حيث إن الكلام "فعالية إنسانية تختلف بلا حدود من طائفة اجتماعية إلى طائفة اجتماعية أخرى لأنه الموروث التاريخي للطائفة ونتاج الاستعمال الاجتماعي الطويل المدى ... مثلما تختلف

أديان الشعوب المتباينة ومعتقداتها وعاداتها وفنونها.. "[٥] وبذلك فاللغة وسيلة للتعبير والتوصيل الإنساني لكوامن الإنسان من رغبات وأفكار ومشاعر وغيرها تمكنه من التعامل والتفاعل مع المجتمع المحيط به من خلال نظم إشارية أو رموز متفق عليها.

وإذا كانت اللغة أداة للتوصيل والتواصل الإنساني في المستوى الأول من وظائفها، إلا أنها كنواة للنظام الدلالي، ولما تتمتع به من قدرة سيميوطيقية خلاقة ومتجددة بتجدد استخداماتها فهي تعتبر وسيلة الأدب الذي يعد مستوى أرقى من التعبير ومن استخدام اللغة على مستوى الشكل والمضمون، لذلك فارتباط اللغة بالخطاب الأدبي وثيق، وبالإضافة لخصوصية هذا الارتباط فالخطاب هو الذي يحدد لغته الخاصة التي تفرز شكلها الملائم وتتحرك فيه وفقا لقوانين هذا الخطاب التي تحقق لكل منهما تميزه عن اللغات والخطابات الأخرى وتحقق لكل لغة جماليتها الخاصة.

وبذلك فاللغة رغم خضوعها لفردية المبدع إلا أنها تعتبر بذلك تعبيرا عن الكيان الجمعي وعن طبيعة الخطاب الذي تنتمي إليه. لذا فهي لا تقف عند حدود الشاعر أو سياقه الخاص فقط وإنما تتجاوزه إلى السياق العام [٦] بل وتصل أهمية اللغة أنها تسهم بشكل قوى بل وأساسي في تحديد نوعية الخطاب وتمييزه بين الخطابات الأخرى.

ولما كان للخطاب الأدبي قوانينه الخاصة واعتمادا على كون اللغة وسيلته فإننا نقف أمام سؤال اللغة الذي يطرحه "جاكوبسون" من خلال "الأدبية" أو "الشعرية"، وهو: كيفية تحقيق الخطاب الجمالي في العمل الفني والخروج باللغة من وظيفتها التوصيلية إلى نسج الكيان الفني، ومن هنا يحدد "جاكوبسون" -وتودروف- خصوصية الخطاب الأدبي نثرا وشعرا (أدبيته)

بخصوصية استخدام اللغة وعلاقة الكلمة في النص بالكلمات الأخرى مما يفتح الأفق الدلالي لهذه الكلمة ويمنحها ديناميكيتها في البناء النصي من خلال تفاعلها مع بقية عناصر اللغة الموجودة بالنص.. ولعل هذا يرجع في جذوره إلى نظرية "سوسير" في اللغة التي تعد منطلقا أساسيا لبلاغة الخطاب والتي تضع التصور الأول للغة باعتبارها (نسقا من العلامات) ذات الدلالة الخاصة التي تتوقف على مكان الكلمة في النص وعلاقتها بغيرها مما يؤدي لخلق المعاني.

ولما كان الشاعر محكوما في عالمه بسياقات معينة تفرض بصماتها بوضوح على عالمه مثل تاريخ اللغة التي ينتمي إليها وتطورها في الزمن والسياق التاريخي والاجتماعي والسياسي لمجتمعه بالإضافة للسياق العام للجنس الأدبي، فإن اللغة تعتبر هذا الجسر الذي يعبره الشاعر لتحقيق خطابه الخاص معبرا عن -وحاملا في طياته- موروثات وملامح السياق المحيط به.

وانطلاقا من اللغة، فإن التحليل الأدبي -والدخول إلى تفاصيل خطاب الأدب- لم يعد ينحصر في دراسة روح عصر من العصور أو ينصب على الجماعات والمدارس والأجيال والحركات.. ولا حتى على شخصية الكاتب وتفاعل حياته مع إبداعه، وإنما على البنية الخاصة لعمل أدبي أو مؤلف أو نص[٧] وطبيعة الأنواع الجديدة من العلاقات التي ينتجها هذا النص، وذلك من خلال إعادة بناء الماضي النصي بدراسة النص وما تحقق داخله من إشارات تستحضر هذا الماضي بسياقاته المختلفة داخل السياق الأدبي للنص حيث تحول صيرورة التاريخ دون انغلاق النصوص أو سكون بنياتها، وإنما تؤكد اتصالها بكل ما قبلها.

وبذلك ففي محاولتنا لتحليل الخطاب الأدبي نكون بصدد التعامل مع اللغة

من مفاتيح خاصة كدراسة العلاقات بين المنطوقات والسعي إلى كشف النسيج الذي يختبئ وراء المنطوقات ويفسر ظهورها[٨]، وبهذا يتأكد أن نظريات وعلوم اللغة المرتبطة بالخطاب لا تجعل البحث اللغوي فيه هو الهدف في حد ذاته وإنما تسعى لدراسته من "منظور غير تخصصي بشكل يجعل من الممكن التقدم في إدراج البحوث التحليلية التجريبية للخطاب النصي في البحث العام للغة وعلوم الاتصال"[٩].

الخطاب والنص

النص: هذا الكائن الحي المفتوح على لانهائية دلالية تمنحه الوجود الخاص، الكائن المنتمي للغة والمتمرد عليها في نفس الوقت "النص اللامكاني، فإن لم يكن ذلك في استهلاكه فلا أقل من أن يكون في إنتاجه، إنه ليس لهجة ولا خيالا، فالنظام فيه فائض ومنحل، وإنه لينهل من هذا اللامكان حالة غريبة و يوصلها إلى قارئه .. "[١٠].

هكذا يصف "رولان بارت" النص، هذا الكيان الممتلئ بالحركة والعلاقات الدلالية، العالم المهول من العلاقات المتشابكة التي يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه بإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آ نية"[١١].

وإذا كانت كلمة "نص" Text مشتقة من Textus بمعنى النسيج، وهذا يشير إلى فعل النسيج مما يوحي بدقة الصياغة فهذا يعكس كون النص علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية التي يتحدد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى فيها الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها، والغاية في ذلك هي

الرسالة نفسها.. فهي تأكيد ذاتي للنفس يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر [١٢].

وللوصول إلى تصور واضح حول مفهوم النص لابد من استعراض التعريفات التي تناولته، "جوليا كريستيفا" ترى أن "النص أكثر من مجرد خطاب أو قول. إذ أنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للإنحصار في مقولاتها.. ولما كان النص لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في الفراغ وإنما في عالم ملئ بالنصوص الأخرى محاولا إزاحة هذه النصوص والحلول محلها.. فإن تعريف جوليا كريستيفا للنص يتمثل في اعتبار "النص" جهازا غير لغوي يعيد تنظيم اللغة بكشف العلاقات بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"[١٣].. فالنص بذلك عملية إنتاجية شديدة الدينامية في العلاقة بينه وبين غيره من النصوص التي تتشكل من خلال تفاعله معها وإشارته الضمنية لها وأخذ مكانته بينها في الخطاب الأدبي.

النص والعمل الأدبي

أما "بارت" فقد اقترنت عنده العلاقة بالنص بنوع حميم من اللذة الناشئة عن امتداد النص ولا نهائيته التي تجعل النص بداية دائمة وكل قراءة له هي كتابة جديدة.

وبارت دائما يقيم علاقة ما بين النص والعمل الأدبي، فهو يطرح مفهوم النص كبديل لهذا الأخير، وهي كذلك علاقة تفاعلية تمكن من رؤية العمل الأدبي في ضوء جديد وإعادة اكتشافه، فقد تجسد مفهوم النص عند "رولان

بارت" في مقاله "من العمل إلى النص" الذي يضع الخطوط الواضحة للفروق التي وضعها بارت بين النص والعمل الأدبي، والتي تتمثل في سبع نقاط أساسية يمكن عرضها على النحو التالي:

أ- البعد المنهجي: باعتبار النص ليس مجالا محدودا أو شيئا ملموسا خلاف العمل الأدبي، ومن ثم فالفارق بينهما ليس ماديا أو قيميا أو زمنيا.. فالنص مجال منهجي (شديد الانفتاح) بينما العمل الأدبي جسم مادي محسوس (كالكتاب)(١٤).

والعمل الأدبي يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات، أما النص فإنه يبلور نفسه ويتطور وفقا لقواعد معينة.. "إنه لا يوجد في اللغة، فهو كتابة، نشاط.. إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء ويتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة"(١٥).

ب- النص قادر على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها، وهذا ما يمكنه من الاستمرار، ويمنحه حركيته وأبعاده المنهجية، وذلك أنه قادر دائما على تحدي وتخطي كل الحواجز العقلانية والقرائية.. وبذلك فهو لا يقبل التقسيمات تحت أجناس أدبية معينة أو الانصياع لنسق أو تسلسل هرمي "فالنص دائما يختلف مع ذاته ويتعارض معها ويكون مفارقا لها"(١٦).

ج- النص إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المضامين.. أما العمل الأدبي فهو إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات التي تتميز بالثبات في كل مرة، وبذلك فالنص شديد الانفتاح واللانهائية، وتمتد سعة مجاله الدلالي بسعة الإشارة نفسها.. ومن ثم فالقانون الذي يحكم النص ليس شاملا يهدف إلى تجديد معناه الدلالي المحدد، ولكنه مجازي يتجدد

بوفرة الكتابات وتعددها. ورمزية العمل الأدبي متواضعة بالنسبة لهذه الطاقة الرمزية للنص "فالنص بناء ليس في إطار ولا مركز ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة"[١٧] وبذا يمارس النص أو يعتبر حالة من التأجيل الدائم "فهو مبنى مثل اللغة ولكنه ليس متمركزا ولا مغلقا.. لانهائي.. لا يميل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة"[١٨].

د- النص تعددي: والتعددية هنا تعني تعددية المعنى.. ولا يتمثل هذا في أن يكون للنص عدد من المعاني وإنما تلك التعددية غير القابلة للاختزال، والنص لا يسعى لنوع من التعايش بين المعاني ولكنه يحاول دائما وأبدا الوصول لتفاعلها وتداخلها وحركيتها[١٩] وتعددية النص لا تعتمد على إبهامه أو غموضه وإنما على اتساع مجاله الإشاري"[٢٠].

هـ- كل نص يتناص.. يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول التي انحدر منها هذا النص.. فالبحث عن هذه الأصول إنما يهدف لإشباع أو تأكيد هذا الوهم/ الأبوة والبحث عن الأسلاف.. فالأصول التي يأتي منها أي نص مجهولة.. ولكنها مع ذلك مسبوقة قراءتها داخله في نسيج الكاتب واقتباسات النص من هذه القراءات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها لأصولها أو تأطيرها في علامات تنصيص"[٢١].

و- موت الأب: هذا ما يطرحه النص دائما بينما يسعى العمل الأدبي لتحديد هذه الأبوة وتأكيدها، فالعمل محكوم بنطاق العالم الخارجي، كما أن ثمة تعاقبا للأعمال فيما بينها، وللعمل حصة من مؤلفه وهذه الأمور يطرحها السعي لتأكيد أبوة المؤلف فهو المالك للعمل الأدبي، وعلى ذلك فله سلطة كبيرة عليه.. بينما النص- فاعتباره مجموعة من العلائق النصية والعناصر الفاعلة

التي تتوالد ذاتيا وتتداخل فمن الممكن تفكيكه وكشف طبيعة هذه العلاقات وقراءته دون الرجوع للأب. وبذلك فالتناص يلغي مسألة الأبوة ويجعل من المؤلف قارئا عاديا للنص كالآخرين.

ز- العمل الأدبي سلعة استهلاكية، أما النص فمفتوح يشارك القارئ في إنتاجه ويجعل من القراءة عملية مكملة لإبداع النص ويقرب المسافة بين القراءة والكتابة ليرتبطا في نظام إشاري واحد ساعيا لإزالة الفترة التاريخية الفاصلة بينهما، وللقارئ هنا دور مزدوج حيث يلعب بالنص، ويلعب النص في نفس الوقت مثل قطعة الموسيقى.. وبهذا فالنص يتطلب قراءة فاعلة.

خ- النص واقعة غزلية، وهو مهيأ لطوباوية ولحالة من اللذة الإنشائية من متلقيه[٢٢] فالنص يحقق نوعا من شفافية العلاقات اللغوية.. فكل اللغات تتحرك فيه بحرية.

وبذلك فالنص هذا الكون المفتوح اللانهائي من الدلالات والعلاقات يمثل عند بارث مجالا بلا أطر لا يخضع سوى لقوانينه الخاصة كإشارة مفتوحة على معان ودلالات لا تعرف المحدودية.. كما يمثل حالة من التفاعل مع غيره من النصوص وينتمي بذلك لمجال تناصي ناتج عن هذه العلاقات بين النصوص فاقدا لقابلية للاعتراف بمفهوم الأبوة أو وجود المؤلف/ الأب المسئول عن النص، مؤكدا على أهمية القراءة الفاعلة التي تسهم في إنتاج النص، وبذا تعتبر كل قراءة للنص قراءة جديدة تتعامل معه من منطلق اللذة والمشاركة في تحقيق يوتوبياه الاجتماعية واللغوية.

ولا يختلف "لوتمان" في نظرته إلى النص كثيرا عن النقطة التي انطلق منها "بارث" كما أنه يهتم بعلاقة الفن باللغة ومسألة المعنى في النص الأدبي ومفهوم النص والأسس والمستويات البنائية الحاكمة لكينونة النص وعلاقته

بالنصوص أو البني الأخرى.

ويلحظ في كتابات "لوتمان" استخدامه لمصطلح "عبر النصية Extre tex-tual" للتعبير عن كل العلاقات الخارجة عن النص أو الموجودة فيما وراء عالمه.

فالنص عند لوتمان تعبير (Expression) يتخلق خلال استعمال الإشارات.. والنص بذلك تجسيد لنظام أو جسد"[٢٣].

بينما "دريدا" فإنه ينظر إلى النص من زوايا تفكيكية تتعامل مع النص باعتباره نسيجا وتداخلات ترفض منطق الجذور وتنفى أبوة المؤلف الشعرية للنص. وكذلك فإن النص عند "ليتش" لا يختلف كثيرا إذا نظرنا إليه من حيث مسألة الاستقلال والارتباط مع غيره من النصوص.. فهو يعتبر أن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة.. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى.. فالنص يشبه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتألف.. حيث شجرة نسب النص عبارة عن شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا وغير شعوري والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص هو حتما نص متداخل " Inter text "[٢٤]. وبذلك فالنص عبارة عن كائن لغوي متحرك في الزمن من خلال ارتباطه بسياق معين... تاريخي أو اجتماعي أو أدبي حاملا في نفس الوقت شفراته الخاصة التي تميزه كنص ويسعى من خلال هذه الخصوصية إلى توصيل رسالة معينة تنتمي لخطاب معين هو ذلك الخطاب الذي ينتمي إليه هذا النص وينشأ فيه ويتلاقي الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في الرسالة التي يحملها النص وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها.

النص والأثر

وتوجد دائما علاقة بين (النص، والأثر) باعتبار "الأثر" هو "القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب"[٢٥] حيث يدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر، فالأثر إذاً سابق على النص لأنه مطلب له فإذا ماجاء النص وتلبس بالأثر صار تلمس هذا الأثر هدفا للقارئ أو الناقد، وبذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله[٢٦] ولهذه العلاقة القائمة بين الأثر والنص فإن القراءات التشريحية تتبع منهجية العمل من داخل النص لتبحث عن الأثر وتسعى لاستخراج البنى الدلالية الموجودة داخل النص والتي تتحرك داخله.

التناص

وبتعريف النص وتحديد علاقته بالخطاب والسياق الذي ينبثق منه هذا النص وعلاقته بغيره من النصوص تنشأ فكرة "التناص" التي تقوم على دراسة التقاطعات النصية التي تعتمل في فضاء النص.

إن وضع مفهوم محدد للـ"تناص" يقوم على فكرة عدم وجود أي نص بكر، فالنص لا ينشأ في فراغ.. وإنما ينشأ في لغة/ في عالم ممتلئ بالنصوص الأخرى والأبنية النصية والمعرفية التي تسهم في تكوين هذا النص من خلال محاولته للتعامل مع هذه النصوص من خلال "الإحلال والإزاحة" ومحاولة الحلول محلها في الكيان اللغوي.

وعلى هذا فإن العلاقة بين النص الجديد وما سبقه من النصوص إنما هي علاقة تفاعلية تقوم على الاحتكاك بهذه النصوص والتحاور معها "فقد يقع

النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر.. وتترك جدلية الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص"[٢٧] فالنص التراثي ينساب في النص المعاصر ويتفاعل معه كنتيجة لتفاعل البنيات المختلفة في نسيج المخزون الفكري للمبدع فتحل النصوص التراثية أثناء العملية الإبداعية محل النصوص الحديثة وتؤدي دلالاتها ومن خلال تفاعل النصوص وتناصها مع بعضها البعض يتشكل النص الأدبي.

وهذه التفاعلية النصية هي التي "تحدد مفهوم التناص وهي ما يسميه رواد النقد التشريحي بـ "تداخل النصوص". وبالنسبة للمصطلح فقد اتفق على اعتبار أن مصطلح التناص قد ظهر للمرة الأولى على يد "جوليا كريستيفا" Ju- lia Kristeva في عدة أبحاث لها كتبت بين سنة ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ وصدرت في مجلتي (تيل كيل Tel- Quel) و(كرتيك Eritique) وأعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك، ونص الرواية"، كما ظهر في مقدمة كتاب (ديستويفسكي) لباختين"[٢٨].

وقد عرفت كريستيفا هذا المصطلح (التناص) بأنه "التقاطع داخل نص التعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"[٢٩] باعتبار أن النص يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى، أي (تناص Inter Textualite)" ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه"[٣٠].

ومن هنا تبرز فكرة اعتبار كريستيفا للنص بأنه "وحدة أيديولوجية" حيث يهيمن الاهتمام بتحديد أنماط النصوص المختلفة عن طريق معرفة النظام المسيطر عليها، وبالتالي ضمها للسياق الثقافي أو الفكري الذي تنتمي إليه، وبذلك فإن كريستيفا تهتم في دراستها النقدية للنصوص بتتبع كل أثر

للنصوص التي تتداخل في فضاء النص، ودائما تربط ذلك بمجال الإنتاجية النصية وآليات البناء النصي.

ويذهب "ريفاتير" إلى اعتبار التناص "منتجا للتدال في مقابل القراءة الأفقية التي لا تنتج سوى المعني"(٣١).

بينما لا يلجأ (بارث) -رغم ولعه بالنص واهتمامه بالتداخلات النصية- إلى استخدام مصطلح التناص وتتضح نظرته للتناص من خلال قوله عن الكتابة أنها متجذرة دائما في ما وراء لغة تنمو مثل بذرة وليس مثل خط إنها تنطوي على جوهر وتهدد بالبوح بسر. إنها تواصل مضاد".

والتناص عند "ل. جيني "هو" عملية تحويل وتشرب (استيعاب وتمثل) لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى، ومن ثم يتطلب الأمر التمييز بين درجات هذا التحويل الذي ينقلب بين حالة تذكر أحيانا وتلميح أحيانا أخرى واقتراض لوحدة نصية مجردة عن سياقها أو عدة وحدات ويعمد إلى تحويل اتجاه المعنى أو موضوعه في صورة استلهام... وهذه الحالات تنطبق على ما يمكن أن نسميه تناصا جزئيا ويجد طريقه إلى ممارسات إبداعية محصورة في أشكال محدودة كالشعر مثلا.

والتناص في مجال النثر والنثر السردي خاصة يمكن نعته "بالتناص الكلي" وهو الذي لا ينحصر في تعالق المعاني والصور (الجزئيات) وحدها وإنما يؤسس تعالقات بنيوية أخرى هي التي بإمكانها أن تنهض باعتبارها نصوصا حاضرة وغائبة من جهة، ورؤى للعالم من جهة أخرى"(٣٢).

"ويتم تداخل النصوص بين نص واحد من جهة وتقابله من الجهة الأخرى نصوص لا تحصى ومعنى ذلك أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه له زميلاتها في نفس النص وذلك

حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة"[٣٣] فالناسخ عندما ينسخ نصه من المخزون الهائل من الإشارات (الاقتباسات)، فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص وبذلك فإن النص بالفعل ينتمي إلى الخطاب ككل وليس إلى اللغة، وهو بدوره دائم التعرض للنقل إلى سياقات أخرى في زمن آخر[٣٤] وهذا يحقق نوعا من الحركة تمثل التفاعل الداخلي لدلالات النص، وعلى ذلك فمفهوم التناص لا يخرج في كل الحالات عن هذه الدينامية التي تشكل تفاعلات النص- مع النصوص الأخرى التي تتقاطع في فضائه مما يجعل النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله كنتيجة لعملية الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للعديد من النصوص الممتدة - بالقبول أو الرفض- في نسيج النص الأدبي المحدد أو هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣٥].

الذاكرة الشعرية

لما كان التناص عبارة عن تقاطع النصوص المتفاعلة داخل النص الجديد الذي يمثل عملية هدم للغة وإعادة بناء لها، فإن هذا التفاعل يستلزم إدراكا للموروث الثقافي واللغوي وتمثل هذا جيدا في تكوين الأديب، ومن ثم فثقافة الأديب تعتبر جزءا هاما في الانتاجية النصية، حيث تشكل المخزون الثقافي الذي يستمد منه لغته وتراكيبه ولن يتحقق هذا إلا إذا كان ذهن الشاعر قادرا على احتواء أكبر قدر ممكن من المخزون الثقافي والتراثي و...والتعامل مع هذه الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد "فالأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى معلقة إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون

مركبا شعريا جديدا"[٣٦] وبهذا يتحدد الدور الذي تقوم به الذاكرة الشعرية في العبقرية الإبداعية.

وقد تعددت النظريات التي تهتم بدور المعرفة الخلفية في عمليات الإنتاج والفهم مثل: "نظرية الإطار Frame Theory "[٣٧] والتي تتخذ من الذاكرة قاعدة لها باعتبار أن المعارف كلها تختزن في صورة بنى نستمد منها ما نحتاج إليه لنتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا وهذه العملية تحدث عن طريق الاعتماد على إطار معين والاستقاء منه.. حيث الإطار تمثيل للمعرفة ثابت حول العالم.

كذلك من نظريات المعرفة الخلفية "نظرية المدونات Scrips "[٣٨] وقد وضعت للكشف عن العلاقة بين المواقف والسلوك ثم طبقت على فهم النصوص وخلاصتها: أن بين المفاهيم علاقة تبعية وترابط، لذلك فقد يقوم التداعي بدور كبير في فهم الخطاب وإنتاجه وهذا أيضا محكوم بالمعرفة السابقة.

كما توجد "نظرية الحوار Scenatios "[٣٩] ويقصد بها انسجام الكلام وترابطه حيث إنه إذا لم تذكر كل العناصر فالمتلقي كفيل بإتمامه من عنده ليجعل خطابا ما ذا بنية ثقافية ثابتة تمتلك مجموعة عناصر ثابتة أيضا.

ولما كانت هذه النظريات تركز اهتماما على المعرفة الخلفية سواء في إنتاج النص أو تلقيه فإنها تؤكد دور "الذاكرة الشعرية" في الإبداع والتلقي وإن كانت هذه الذاكرة لا تكتفي باختزان الموروث الثقافي ثم استدعائه في تراكم أو تتابع، وإنما تقوم بتنظيمه وإبراز عناصر معينة وإخفاء أخرى حسب مقتضيات العملية.

آليات التناص

إن التفاعلات النصية لا تكون جميعها بنفس الدرجة باعتبار أن درجة تشرب النصوص القديمة في نفس المبدع أو تداعيها في النص الجديد من خلال ذاكرة الشاعر أو مقصديته لا تتم كلها بنفس الآلية، لذلك تطالعنا درجات مختلفة من التناص، منها على سبيل المثال "الخواص الشكلية" مثل الأوزان والايقاعات والأبنية المقطعية(٤٠). وكذلك أنماط الشخصية والمواقف في التناص السردي. وتعتبر هذه الدرجة حدا أدنى للتناص خاصة إذا كانت لا تتجاوز المستوى الشكلي. كما أن من درجات التناص ما يكون في "الاشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة"(٤١) والتعامل معها بصورة معينة كالقبول أو الرفض للنصوص الأخرى المتعالقة معها، وكذلك هناك الدرجة القصوى للتناص التي تقوم فيها "الممارسات الاقتباسية والمعارضات"(٤٢) ذلك أنها تحقق بالفعل المعنى الجوهري للتناص حيث تتكشف فيها التعالقات النصية وأشكالها وكيفياتها، كما تشير للشفرات الأسلوبية المستخدمة في نصوص سابقة.

ولعل من أبرز آليات التناص التي تخلق حركية النص وتمنحه هذا القدر من الصيرورة الحيوية عمليات (الإحلال والإزاحة) التي يمارسها النص في محاولة تحقيق وجوده بالنسبة للنصوص الأخرى، و"تسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها في عدة صور، وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أي نص والنصوص التي ظهرت قبله"(٤٣) ولعل هذا مما يدعونا إلى القول بـ "ازدواج البؤرة" حيث إن "حدوث هذا التفاعل النصي "التناص" يستحضر في أذهاننا النصوص الغائبة، وينفي مسألة استقلال النص، كما يجعلنا نعتبر هذه النصوص الغائبة عناصر شفرة ما تساعدنا على فهم النص وبذلك فإن "ازدواج البؤرة" هو الذي لا يجعل

التناص نوعا من توصيف العلاقة المحدودة التي يعقدها النص بالنصوص السابقة، ولكنه يحدد إسهامه في البناء الاستطرادي لثقافة ما"(٤٤).

كما يعتبر "التداعي" من أهم آليات التناص، ومن أقسامه "التمطيط" الذي يحدث بأشكال مختلفة مثل "الجناس" و"الشرح" والاستعارة والتكرار والدرامية، وهذه الآليات تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة (أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي)، وعلى هذا فإن "تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الايقونة"(٤٥).

وتتعدد آليات التناص التي تتحقق في نسيج النص الشعري، والتي تتمكن الدراسة التشريحية للنصوص من الكشف عنها من خلال فتح النص والدخول إلى فضائه المحتشد بالنصوص.

وظائف التناص

يعتبر التناص بهذا المفهوم القائم على العلاقات بين النصوص في إطار المنظومة اللغوية سلسلة ممتدة وعملية تفاعلية لها جمالياتها الخاصة وفنياتها التي تسهم في إنتاج النص الأدبي وتربطه بتاريخه من النصوص الأخرى التي نشأ فيها وبها، كما يكون التناص وظائف الخاصة ويكون لكل وظيفة من وظائف التناص أهميتها الخاصة التي تختلف بحسب مواقف المتناص ومقاصده، وتتعدد هذه الوظائف التي يمكن تلخيصها في:

- "مجرد موقف لاستخلاص العبرة: وهذا النوع من المعارضة وركوب أساليب السلف واستيحاء مخلفاتهم يقصد به الدعوة إلىّ الإصلاح ، وهذه المعارضة إنما هي معارضة استعارت إطارا قديما للبث من خلاله أحكاما على

ماض وحاضر، وتوحي أثناءه بتوجيهات معينة.

- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص عبرة: ويختلف هذا الموقف عن الأول من حيث أن الأول كان لا يعرض بأي شخ ص في حين أن هذا يهدف إلى ثلب بعض الحكام بكيفية صريحة أو ضمنية أو تجاهل ذكرهم"[٤٦] بمعنى أن التناص في هذا الموقف يهدف إلى هدم خطاب سائد وإدانته من خلال استدعاء النص التراثي.

- "موقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها: وهذا الموقف توفيقيا يجمع في مصالحة بين الأجناس الأدبية والأفكار والاتجاهات ويكون في بعض الفترات من تاريخ ثقافة من الثقافات على أن نقيضه يظهر في الفترات التاريخية النشيطة المعتملة بالحركة الممتلئة باختلاف الآراء"[٤٧].

وترتبط جميع هذه الوظائف بوظيفة أساسية تنبثق من مفهوم التناص في حد ذاته، وهي التفاعل والامتداد في صيرورة اللغة وإحداث هذا الاتصال بين النصوص القديمة والجديد باعتباره ابنا شرعيا لهذا الميراث اللغوي ومؤثرا فيه.

التناص والنقد القديم

كما أن للنص ومفهومه وآلياته وجودها الواضح والمحوري في الدراسات النقدية الحديثة، فقد امتدت جذوره في التار يخ النقدي، وظل لوقت طويل محورا لاهتمام التجربة النقدية، "وقد ركز النقد القديم معظم اهتمامه على النص -شفهيا كان أو مكتوبا- موجها عنايته إلى دقائق هذا النص بصورة مكنته من أن يقدم واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية في فهم جزئيات العمل الإبداعي والتعرف على ملامحه البنائية وحيله الشكلية على

وجه الخصوص، من خلال ما قدم لنا عبر إنجازاته في القرن الرابع الهجري والتي استمرت حتى القرن السابع أو بعده(٤٨).

وتعددت الدراسات النقدية القديمة المتعلقة بالنص في مجال الموازنات الأدبية وغيرها من الكشف عن الدخيل أو المنحول والطبع والصنعة، كما تتبعت شتى صور السرقات سواء في النقد النظري (ابن سلام الجمحي -وابن المعتز- وأبى هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني) أو في النقد التطبيقي (الجاحظ -والآمدي- وعبد العزيز الجرجاني).

وبذلك فإن البذور الجينية لدراسة النص قد نبتت في النقد العربي القديم، لأنه اهتم بالشكل والمسائل النصية، وظلت هذه البذور تنمو وتتطور فنيا ودلاليا في مجال الدراسات الإنسانية قبل أن يطلع علينا النقد المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية وعن تفاعلية النصوص التي تطالعنا الآن في دراسات التناص.

ومن الدراسات النقدية التي احتلت مكانا في النقد القديم والتي تقوم على العلاقة بين النص الشعري والنصوص الأخرى -ومن ثم قد تتداخل مع مفهوم التناص- قضية "السرقات الأدبية".

والسرقة في النقد القديم تعني "النقل -والاقتراض"- والمحاكاه" مع إخفاء المسروق ومن أجناسها "انتحال والإغارة والمواردة والمرادفة و... الخ، ومعنى ذلك أن تعريف السرقات الأدبية يقوم على الأخذ من النصوص السابقة بشكل من أشكال السرقات التي حددها النقد القديم مع إخفاء مصادر السرقة، وتحددت أنواع السرقات بسرقات المعنى (وقد أجازه البعض) وسرقات اللفظ، وقد عرف النوع الأول بـ "حسن الأخذ" وهو "أن يأتي المتكلم بمعني قد اخترعه غيره فتبعه اتباعا حسنا يوجب له استحقاقه، إما باختصار لفظه أو قصر وزنه

أو عذوبة نظمه أو سهولة سبكه أو إيضاح معناه أو تتميم نقصه أو تحليته"[٤٩].

فإذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تهتم بدراسة النصوص الداخلة في فضاء النص الشعري وإيجاد العلاقة التفاعلية بين هذه النصوص.. فإننا نستطيع اعتبار السرقة نوعا من التناص بينما تبقى للتناص ملامحه التي تميزه عن السرقة وتعطيه صفة الشمولية.. "فصحيح إن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث.. فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي وهي في بعضها لغوية، وهي حلم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة أما هو فيعتمد أكثر على التضاد[٥٠].

ومن هنا تأتي شمولية التناص وانفتاحه فهو يستوعب منطلقات السعي لفهم دينامية المجتمع والثقافة والأدب وسائر الصناعات، وأرض ممهدة للعديد من الاجتهادات.

وقد تعددت في علم البديع العربي القديم المفاهيم التي تعمق فهمنا للتناص وتشمل بعض الأفكار التناصية كما تتناول بعض العلاقات النصية مثل "الاقتباس" وهو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والإبداع (التضمين) والمعارضة والحذف والاستخدام والمواربة والتورية والإشارة والاستتباع والتوشيح والتطريز [٥١].

ومن المسائل التي اهتمت بها البلاغة العربية والتي تؤصل للعلاقة بين النصوص المختلفة (التضمين): "أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية أو حديث أو مثل سائر أو بيت شعر"[٥٢].

فالتضمين في النقد القديم يشير إلى نوع من العلاقة بين النصوص إلا أنها تختلف عن العلاقة التناصية -التفاعلية، إذ يتحدد التضمين بإيراد جزء من نص آخر أو الإشارة إليه في فحوى الكلام- وذلك ما يعرف بالتلميح"[٥٣] دون أن يتدخل المضمن في نسيج النص الجديد أو يحقق معه التفاعل التناصي حيث تبقى له خصوصيته كجزء مقتبس أو مضمن لا يتنامى في سياق النص أو يقيم معه جدلية تنتمي لآليات التناص التي تقوم أولا على تمثل كل النصوص السابقة في تكوين الشاعر ولغته ثم إعادة الكتابة من خلال منظوره وديناميات الفعل الإبداعي لديه.

وإن كان التضمين في صورته التي أطر خلالها في منظور النقاد القدامي لا يخرج أيضا عن فكرة استحضار نص آخر قديم أو جزء منه إلا أنه قد خرج بالفعل - في المنظور الحداثي الجديد سواء الإبداعي أو النقدي - عن هذه الحدود "فبينما كان قديما مجرد اتكاء دلالي على جزء من نص مغاير يعجز عن إقامة شرط التفاعلية الذي للتناص بوجه عام، إذا بالحداثة تطور من وظيفته وطرائق آدائها، فتنفخ فيه من تمرد روحها لينقلب على سكونيته السابقة متحولا إلى حوارية فاعلة تبنى النص في الوقت الذي تستدعي فيه خطاباتها ونصوصها التي كانت لها[٥٤].

ومن ثم تنشأ علاقة هامة بين التضمين والتناص قد تصل -عندما تتواجد في النص- إلى أن تكون إحدى قواعد تأليف بنية الخطاب التي تسهم بشكلها الخاص في إنتاج الدلالة على مستوى المضمون وجماليات الشكل بإحداثها هذا المزج بين سياق من النصين، ومن ثم يكون التضمين في الحالي هو "انبناء الذات النصية من خلال احتواء الآخر ونفيه في نفس الوقت ضمن نسقها"[٥٦].

ومن ثم فيمكننا اعتبار أن الدراسات النقدية للقدماء والتاريخ الأدبي تمخضت عن أشكال من التناص أو إشارات إليه، وقد تعددت هذه الأشكال بين سرقات أدبية وتضمين واقتباس وغيرها إلا أنها وقفت عند هذا الحد ولم تستوعب التناص بمفهومه الحداثي الواسع القائم على جدلية وتفاعلية حقيقية بين النصوص "فقد كان حضور النص الآخر تابعا للعمل الذي يسلبه أية فاعلية ليكون مكونا دلاليا خاصا بسياقه الجديد مهما استدعى إلى ذهن المتلقي من سياقاته السابقة"(٥٧).

وبالتالي فالقدماء "قد اعتبروا التناص (صناعة) موكولة إلى المبدعين والنقاد على السواء، في التعامل مع النصوص وتذوقها وتفكيكها لمعرفة" (أصناف) و(أقسام) و(رتب) و(منازل)(٥٨) التناص.. وهم من جانب آخر قد صنفوا درجاته وجعلوه إما لحظيا يرتبط بثقافة المبدع، وإما ضاريا في أعماق عملية الابتداع في صورة ذاكرة أدبية (٥٩) وبالتالي فإنه في إطار ثقافة العصر نستطيع أن نقول إن الدراسات النقدية لديهم توقفت عن رصد هذه الظواهر فقط كما أنه يمكن اعتبار أن الدراسات الخاصة بالتناص لديهم أو الخاصة بأشكال تواجد النصوص الأخرى داخل النص الشعري تقوم على اعتبار أن "التناص لدى القدماء قائم على أساس التمييز بين (تناص عام) و(تناص خاص): الأول يتعلق بمعرفة حدود الاتصال والانقطاع داخل الثقافة بمفهومها الواسع. والثاني يرتبط بكل تجربة فنية على حدة ومدى علاقتها بهذه الثقافة وبالسالف منها على وجه الخصوص"(٦٠).

ويحدد هذا طبيعة الدراسات الأدبية والنقدية في هذا العصر التي لا تخرج عن إطارها الدراسات الخاصة بالتناص في هذا الوقت والتي تختلف عن اتساع المفاهيم الحداثية للتناص.

قراءة النص

احتل "النص" مركزية واضحة في النظريات النقدية الحديثة، وتعددت زوايا النظر للنص وقد مثلت فكرة الشاعرية "قاعدة ترتكز إليها المدارس النقدية الحديثة التي تهتم بالنص باعتبار أن الشاعرية" في الأساس هي التي تحدد أدبية النص وتميزه من خلال خصوصية استخدام اللغة حيث لم تعد اللغة أداة توصيلية فقط وإنما أصبحت كذلك هدفاً في حد ذاتها، كما أن الشاعرية تتجاوز ما هو ظاهر من البناء اللغوي في النصوص إلى ما وراء اللغة وما تحمله من إشارات ومن ثم تسعى لاكتشاف الشفرات والأنظمة الدلالية التي تحكم النص الأدبي من خلال عدوله عن مساره والصعود به إلى وظيفته الجمالية عن طريق كسر قوانين اللغة العادية ورتابة تشكيلاتها المعتادة وهنا فقط يأخذ النص الأدبي صفة النصية حيث يخرج عن نطاق الرسالة العادية من مرسل إلى متلق بغرض نقل الفكرة إلى كيان يسعى لتحقيق ذاته في النوع الأدبي الذي ينتمي إليه "فالشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي وهذه سمة لأي تعبير بياني"(٦١).

الشكلية الروسية

واعتمادا على فكرة الشاعرية وإعادة توظيف اللغة بصور مختلفة بدأ تطبيق اللغويات على دراسة الأدب فيما عرف بـ "الشكلية" التي اهتمت ببناء الشكل الأدبي ولم تلق التفاتا كبيرا إلى المضمون الذي اعتبروه كحبة الرمل التي تتسرب للصدفة فتحفزها على إفراز اللؤلؤ/ الشكل.

والأدب عند الشكلانيين لا يمكن التعامل معه بوصفه "موضوعيا" ذلك

باعتبار أن الأدب خصوصية، .. وكونه موضوعيا يجعل تحديد الأدب يتحقق بالأسلوب والكيفية التي يتلقاها به شخص ما وهذا ينفي في اعتقادهم الاعتراف بأدبية اللغة أو استخدام اللغة كقيمة تشير إلى نفسها وهذا يركز الضوء على ارتباط النص -أو الحكم عليه إن كان أدبيا أو لا- بعملية التلقي "فكل الأعمال الأدبية تعاد كتابتها ولو بصورة غير واعية من قبل المجتمعات التي تقرأها فليست هناك قراءة لعمل ليست إعادة كتابة له"(٦٢). فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها(٦٣)، وبالتالي فهذا يؤكد ضرورة الالتجاء إلى الشعرية في الدخول إلى النص الأدبي ويتطلب فهما شديدا لطبيعة تكوين النص والطبيعة الدلالية للغة وإسهامها في تأسيس السياق. وقد ربطت الشكلية في مراحلها الأكثر تطورا (باختين - فولوشيتوف) بين اللغة والأيديولوجيا. ومن هنا فقد كان اهتمام مدرسة باختين باللغة يتحقق من كونها ظاهرة اجتماعية، فالكلمات "علامات اجتماعية فعالة دينامية قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة في الظروف والمواقف التاريخية المختلفة (٦٣).

وما كانت اعتباطية الإشارة، ووجود دوال لانهائية للدال الواحد، ولما كان ذلك يؤثر بشكل أو بآخر على الفكرة القائلة بكون اللغة نسقا مغلقا ومستقرا، فقد أدى هذا لوجود فكرة (الاختلاف) التي تقوم على أن المدلول المقصود إنما يتحقق باختلافه عن المدلولات الأخرى للمفردة، واللغة لا تعمل إلا من خلال الاختلاف وانفصال الدال عن المدلول، وبالتالي فليس هناك مدلول معين ثابت ولا بنية ثابتة لشيء وعلى هذا تقوم نظرية "دريدا" في التفكيك رافضًا وجود مركزية منطقية، ومقسما اللغة إلى حالتين: الأولى هي التي تقوم على هذه

المركزية، وهدفها التوصيل، والثانية: هي الكتابة المنتجة للغة.

ويطرح "دريدا" فكرة "الأثر" الذي هو حاصل الناتج الذي تحدثه وظائف العلاقات والذي يمثل هذه الطاقة الداخلية المنبثقة من أعماق النص والذي نستبر الكتابة واحدا من تجلياته.. حيث لا يوجد أثر خالص تماما -كما يقول دريدا في تفسيره لهذه العلاقة الدائرية بين الأثر والنص[٦٤].

وعلى نفس العلاقة السببية بين النص والأثر تقوم العلاقة بين القراءة والكتابة: كلاهما حافز للآخر، فلولا وجود قراءة لم يكتب المؤلف، والكاتب نفسه يعتبر قارئا أولا لما يكتب، كما أن الكتابة هي الأخرى سبب في القراءة.

ويلغي "دريدا" وجود حدود بين نص وآخر[٦٥] كنتيجة لحركية اللغة وبذلك فكل نص هو نتيجة لعدد لانهائي من النصوص، وهنا يكمن جوهر القراءة التشريحية للنص التي تعمل من داخله محاولة البحث عن الأثر، وإحضار هذا الغائب/ الأثر.. الذي هو سبب تميزه كأدب، واستخراج الابنية السيميولوجية المختفية فيه، وهذا يبعد النص عن كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية للمؤلف، وتاريخ عصره ونية الكاتب.. وهذه كانت صفات القراءة القديمة وقد حلت محلها الآن التشريحية التي تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص، لتكشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث، والمؤلف هنا ليس سوى اسم طبع فوق النص والمعترك الحقيقي هو "النص".

ويبدأ تشريح النص من اللغة وبلاغيات النص ثم ينطلق إلى منطقياته فينقضها، وبذا يقضي القارئ على التمركز المنطقي في النص سعيا لإعادة بنائه[٦٦].

وقد أخذت "التشريحية" عد بارث شكلا خاصا لعلاقة من العشق الحميم بين القارئ والنص تمثلت في تفكيك مرحلي لأجزاء العمل ثم بناء النص مرة

أخرى، ومع تطور المسألة النقدية عند بارث أصبحت القراءة نوعا من المشاركة في خلق النص الأدبي والتوحد بهذا النص، وقد عبر عن ذلك في كتابه "لذة النص".

والتشريح النصي يحيط النص بالضوء مركزا عليه في المقام الأول "ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة في الوقت الذي يتحول فيه القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للنص ومنتج له، وبذلك فالقراءة التشريحية تعطي حياة جديدة للنص مع كل قراءة تحدث له.. وهي دائما وأبدا محاولة استكشاف وجود جديد لهذا النص، وهذا يؤدي إلى فتح النص الواحد على عدد لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا.. [٦٧].

وكل من البنيوية والسيميولوجية والتشريحية [٦٨] تتفق في مدخل تعاملها مع النص الأدبي باعتباره "نصا" وليس "عملا أدبيا" اعتمادا على نظرية بارث في التفريق بين كل منهما إلا أنه قد يكون من الأجدى للناقد الدخول إلى النص دون حدوث قطيعة مع السياق الذي ينتمي إليه هذا النص مع مراعاة الانطلاق دائما من النص ولغته وتفاعلاته الخاصة.

القارئ والنص

أصبح الأدب لا يأخذ هذا الاسم إلا بتوفر شرطين أساسيين: وجود "نص"، ووجود "قارئ" لهذا النص. وبذا فعملية القراءة أصبحت جزءا هاما في إنتاج النص مما يمنحه هذا العدد الهائل من الدلالات ومن التجليات وفقا لكل قراءة يقوم بها قارئ جديد "إذ لكل قارئ استراتيجيته الخاصة في القراءة، أي في تفسير الكلام وتأويل المعنى وفي استثمار الأفكار وتطبيقها"[٦٩] وفي كل نص يتحكم عدد من عناصر الحضور والغياب، والقارئ دائما مطالب بإيجاد

العناصر الغائبة عن النص حتى يحقق لهذا النص وجوده الطبيعي وقيمته.. فالقراءة محاولة لاختراق الطبقات الدلالية للنص، وهذا ما نسعى لتحقيقه من خلال هذه الدراسة كوسيلة لفتح النص الشعري عند "محمود درويش"، ولعل من العوامل الأساسية التي ساهمت في تشكيل نظريات القارئ -والانتباه إلى وجوده الإيجابي في العملية الإبداعية- آراء الجشطالت(٧٠) المتعلقة باختلاف الشيء القارئ الواحد للنص وطرق تعامله معه في كل قراءة جديدة وقدرته على ملء فراغات النص وإحضار الغياب.

وقد تعددت أنواع قراءة النص.. فلدينا "تودوروف" يقدم ثلاث أطروحات لأسلوب القراءة:

- القراءة الإسقاطية(٧١).
- قراءة الشرح(٧٢).
- قراءة الشاعرية(٧٣).

والقراءة الشعرية هي هذا النوع من القراءة الذي يسعى لإنتاج نص جديد قائم على النص الأول ولاحق له بما تشتمل عليه من قدرة تأويله بالحاضر في ضوء ما يقدمه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية.

هوامش الفصل الأول

١- راجع: النظرية الأدبية رامان سلان، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ص.١٦٧

٢- راجع: اللغة والخطاب الأدبي اختيار وترجمة: سعيد الغانمي- مقال: إدوارد سابير، المركز الثقافي العربي ببيروت ط١، ١٩٩٣.

٣- راجع: النظرية الأدبية المعاصرة، ص.١٨٤

٤- راجع: بلاغة الخطاب وعلم النص - صلاح فضل - عالم المعرفة - العدد ١٦٤- الكويت - أغسطس ١٩٩٢ ص ١٥

٥- اللغة والخطاب الأدبي -ص.٨

٦- محددا بالتاريخ والظروف السياسية والاجتماعية و.. تاريخ اللغة نفسها.. وتاريخ النوع الأدبي ككل.

٧- راجع: أ ركيولوجيا المعرفة - ميشيل فوكو - الكرمل ع١٢ سنة ١٩٨٤- ص٥١-ص.٥٩

٨- نفس المرجع.

٩- بلاغة الخطاب وعلم النص- ص ١٦.

١٠- لذة النص -رولان بارت: منذر عياشي - حلب- سورية - ص١ سنة ١٩٩٢. ص٤٢.

١١- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر). عبد الله محمد الغذامي -ط النادي الأدبي الثقافي -السعودية- ط١ سنة ١٩٨٥ ص ١٤.

١٢- المرجع السابق.. ص ١٤. وراجع: التناص الشعري.. قراءة أخرى لقضية "السرقات- مصطفى السعدني- توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية- مركز ا لدلتا للطباعة ط١ سنة ١٩٨٥.

١٣- بلاغة الخطاب وعلم النص- ص ٢٢٩.

١٤- علم النص-جوليا كريستيفا- ت: فريد الزاهي-دار توبقال للنشر بالدار البيضاء - المغرب ص١ سنة ١٩٩١ ص٢٢، ص١٤-راجع أيضا "تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص" محمد مفتاح -المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء - المغرب- ط١ سنة ١٩٨٥- ص١١٩، ص ١٢٠.

١٥- مقال "التناص وإشاريات العمل الأدبي".

١٦- المرجع السابق.

١٧- المرجع السابق.

١٨- راجع بلاغة الخطاب وعلم النص- ص٢٢٩- ٢٨١.

١٩- مقال التناص واشاريات العمل الأدبي- ص ١٣.

٢٠- المرجع السابق.

٢١- المرجع السابق.

٢٢- الخطيئة والتكفير. ص.٧١

٢٣- مقال التناص واشاريات العمل الأدبي.

٢٤- راجع: الخطيئة والتكفير -ص ١٣.

٢٥- المرجع السابق ص ٥٤

٢٦- المرجع السابق ص٥٤ -راجع أيضا "التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات" ص٨٧ حيث يرى" أن ثمة فرق بين الأثر باعتباره وجودا رمزيا متشكلا في لغة يحمل رؤيا المبدع وواقعه النفسي بمعنى أن الأثر تتداوله اليد أما النص فتتناوله اللغة فلا وجود له إلا في خطاب، وبالتالي فليس النص تجزئة للأثر، بل إن الأثر هو الذيل الوهمي للنص".

٢٧- التناص وإشاريات العمل الأدبي.

٢٨- في أصول الخطاب النقدي -تودورف بارت. اكسو. انجينو، ص ١٠٢.

٢٩- نفس المرجع.

٣٠- نفس المرجع

٣١- مفهوم التناص بين الأصل والامتداد -بشير القمري -مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي-بيروت-لبنان، العدد ٦٠، ٦١ فبراير سنة ١٩٨٩، ص ٩١.

٣٢- المرجع السابق ص٩٢- ٩٣.

٣٣- الخطيئة والتفكير ص ٩٠.

٣٤- راجع: المرجع السابق ص ٥٤.

٣٥- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص ١٢١.

٣٦- التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات.

٣٧- تحليل الخطاب الشعري-ص ١٢٢.

٣٨- تحليل الخطاب الشعري- ص ١٢٣.

٣٩- نفس المرجع.

٤٠- راجع: بلاغة الخطاب وعلم النص-ص٢٣٢، ص ٢٦٠.

٤١- نفس المرجع.

٤٢- نفس المرجع.

٤٣- مقال: إ شاريات التناص والعمل الأدبي-ص ١٣.

٤٤- المرجع السابق.

٤٥- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)- ص ١٢٥- ١٢٧.

٤٦- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)-١٣٢.

٤٧- المراجع السابق ص ١٣٢.

٤٨- مقال: التناص وإشاريات العمل الأدبي-ص٧-٣٠.

٤٩- نهاية الأرب في فنون الأدب- النيوري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب) تحقيق: أحمد الزيني- وزارة الثقافة للإرشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطابعة والنشر بالقاهرة- جمهورية مصر العربية -الجزء السابع ص ١٦٥.

٥٠- التناص الشعري-قراءة أخرى لقضية السرقات - ص ٨.

٥١- راجع نهاية الأرب- الجزء السابع- ص١٦٥- ١٦٦.

٥٢- نهاية الأدب في فنون الأدب- ح ٧. ص١٢٦- ١٢٧.

٥٣- نفس المرجع.

٥٤- لسانيات الاختلاف-محمد فكرى الجزار- كتابات نقدية العدد ٤٣- الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ط١ سبتمبر .١٩٩٥ ص٥١٢.

٥٥- المرجع السابق ص ٤٥٥.

٥٦- المرجع السابق ص ٤٦٠.

٥٧- انظر العمدة لابن رشيق القيرواني-تح: محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل/ بيروت ح١ سنه ١٩٨٢ ص٢٨٠ ، ٢٨١، اسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ص ٢٠.

٥٨- مقال "مفهوم التناص بين الأصل والامتداد" ص ٩٠.

٥٩- نفس المرجع. وراجع أيضا: أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ص ٢٠- ٢١.

٦٠- الخطيئة والتفكير: الغذامي ص ٢٥.

وراجع "العدول- أسلوب تراثي في نقد الشعر" مصطفى السعدني- توزيع منشأة المعارف الإسكندرية- مركز الدلتا للطباعة ص ٦٩-.٧٧

٦١- مقدمة في نظرية الأدب -تيري إيجلتون - ت. أحمد حسان - كتابات نقدية- الهيئة

العامة العامة لقصور الثقافة ٩١/٩٠ ص ٢٥.

٦٢- الخطيئة والتفكير-الغذامي. ص ٢٧.

٦٣- النظرية الأدبية المعاصرة-رامان سيلدن، ص

٦٤- راجع: الخطيئة والتفكير- ص٥٤، وراجع "علاقة النص بالأثر في الصفحات السابقة".

٦٥- راجع: المرجع السابق ص ٥٥.

٦٦- راجع: المرجع السابق ص٥٧.

٦٧- راجع: المرجع السابق ص ٨٣.

٦٨- راجع مجلة فصول محور الأدب والأيديولوجيا - مجلد ٥ العدد ٣ سنة ١٩٨٥ بحث الماركسية والنقد -تيرى ايجلتون -ت: جابر عصفور -الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة .

ومقدمة في نظرية الأدب - تيري إيجلتون -ت: أحمد حسان- كتابات نقدية -الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ع٩ سنة ١٩٩١ ص.١٢١

والنقد البنيوي الحديث - فؤاد أبو منصور - دار الجيل- بيروت - لبنان ط١ سنة ١٩٨٥، ص ٢٣٩.

٦٩- مقال: قراءة ما لم يقرأ- علي حرب - مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٦٠-٦١، ص ٤١.

٧٠- نظرية في علم النفس ترى أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفه ا أجزاء منفصلة وإنما تشكلا لكليات منتظمة.

٧١- لا تركز على النص بقدر ما تركز على المؤلف أو المجتمع والقضية التي يثيرها النص أيا كانت.

٧٢- تهتم بمعنى النص الظاهري.

٧٣- راجع: الشعرية - تزفيتان تودوروف- ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة -دار توبقال للنشر - الدار البيضاء- المغرب-ط١ ١٩٨٧ ص٧٩- ٨٤.

الفصل الثاني



الدوافع والاتجاه

قال المغنى للضفاف:

الفرق بين الضفتين قصيدتي

ارتبط التناص في الشعر العربي الحديث بالعديد من العوامل التي مهدت لوجوده كحقيقة فنية، وساهمت في تطويره، بل وجعلت من التعامل مع التراث والتفاعل النصي ضرورة في القصيدة العربية منذ الستينات وحتى وصلت إلى هذه المرحلة من النضج في السبعينات والثمانينات، وتتشعب دوافع وجود النص الديني في الخطاب الشعري الحديث لدوافع نفسية وثقافية وسياسية واجتماعية وفنية..، وتكاد تكون هذه الدوافع متشابهة في العالم العربي كله، إلا أنها تبرز بشكل أكثر إلحاحا بالنسبة لشعراء المقاومة نظرا للظروف السياسية والاجتماعية و... الخ التي انبثق فيها هؤلاء الشعراء.

فمعظم هذه العوامل ترجع إلى الشعور القاتل بفقدان الهوية وتلاشي الأرض الحقيقية من تحت أقدامهم في إطار عوامل الغزو الثقافي والعسكري والفكري خاصة منذ سنة ١٩٤٨م، وما تلاها من انكسارات رسخت الإحساس بالتيه والتشتت العربي.. فكان من معظم الشعراء العرب -ومنهم "محمود

درويش"- أن استندوا إلى التراث محاولين النبش فيه والاحتماء بهذه الجذور لتأصيل هويتهم ووجودهم العربي، ومن هنا أخذ الاحتكاك والتفاعل مع النصوص التراثية أهمية كبرى في إنتاج النص العربي الحديث بمكوناته وأيديولوجيته في إطار الخطاب العربي ككل.

وترتب على هذا العامل العوامل النفسية، من المعاناة الداخلية للشعراء والدوافع الخاصة للكتابة، فمنهم من يمثل النص الديني لديه نوعا من الهروب للماضي الزاهر ومنهم من يرى فيه محاولة للخلاص تكشف عن الرفض للواقع وإدانته.

بالإضافة إلى العوامل الاجتماعية التي أسهمت في تحديد أشكال التناص وكيفيات التعامل مع النص الديني وأنواع التداعيات التراثية والدلالات التي تفجرها من خلال وجودها في النص.

أما عن العوامل الفنية فتبدأ من الحركة الشعرية ككل وتنتهي بالخصوصية الشعرية والسياق الخاص الذي يبدع فيه الشاعر، ومن هذه العوامل: إحساس الشاعر بقيمة النص التراثي -والنص الديني بشكل خاص- ومعطياته الفنية وقدرته على الإيحاء والتأثير.. بحيث يكفي استدعاء معطى معين لإثارة العديد من الإيحاءات والدلالات التي ارتبط به (١).

ومن ثم "جاء تداعي النص التراثي مع الشاعر ليضفي بعض القيم الجمالية على قصيدته فضلا عن طبيعة التطور الفني للقصيدة التي جعلته يتخلص من المعطيات التقليدية إلى معطيات تراثية متفاعلة"(٢). كما ينتمي إلى العامل الفني محاولة الشاعر لاستحداث أساليب فنية جديدة تسهم في خرق إيقاع القصيدة الغنائية وتعدد مستويات الدلالة وكسر أحادية الصوت الشعري في القصيدة من خلال إنتاج العلاقات التي تتقاطع وتتفاعل في فضاء النص،

واعتمادا على هذه العوامل أصبح "التناص" شكلا مميزا للأبنية الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، وذلك بالطبع انطلاقاً من الثقافة العربية للشاعر التي تستوعب النصوص التراثية في نسيج الذاكرة الشعرية، بالإضافة للعامل الحضاري المتمثل في الاحتكاك بالثقافات الغربية التي أثبتت أهمية العودة للتراث واستلهامه وإقامة العلاقات معه من جديد بهدف تطوير القصيدة خاصة كتابات (ت.س. إليوت[٢] T.S. ELIOT) التي كان لها إسهامها في حركة الشعر الحديث والتأثير في الشعراء من أجل إثراء القصيدة بدلالات متعددة وقد ارتبطت كل هذه العوامل عند "محمود درويش" بقضية الأرض والشعور العنيف بالغربة عن الذات في الأرض المحتلة والخوف الدائم من ضياعها وضياع الهو ية، بل والاضطراب أحيانا في الموقف السياسي نتيجة عوامل القهر والكبت والإغراء التي تمت ممارستها على الشعب الفلسطيني، كما ارتبطت بتواجد "محمود درويش" الواضح داخل القضية الفلسطينية ومحاولته لتحقيق أو حتى لحماية الحلم الذي يتمزق في الصراع وتشتت الرأي العربي -مما دفعه للجوء إلى التراث- بقصد وبدون قصد أحيانا - لأكثر من هدف... من هذه الأهداف ما هو شخصي (البحث عن الهوية للشاعر وللشعب الفلسطيني في أرض الغريب عنها) وما هو إنساني عام، ما هو سياسي.. يحمل الإدانة للخطاب العربي، والتعالي عليه ورفضه أحيانا.. من خلال نبش جذوره مرة ومفاخرته بهذا التراث مرة أخرى وبحث أسباب وتاريخ الانقسام مرة ثالثة، كما كان لاستخدام التناص عند "محمود درويش" هدف غاية في الأهمية.. ألا وهو إدانة الفكر الصهيوني السياسي الذي يحاول الارتكاز على • حقائق توراتية هي في الحقيقة تنفصل عنه تماما.. فيحاول محمود درويش استغلال هذا العامل الجمالي (التناص) في خدمة الأيدلوجية الخاصة

وانتمائه للقضية من خلال دحضه لأقوال اليهود من كتابهم المقدس نفسه، خاصة وأن الثقافة اليهودية والمسيحية قد شكلت جزءا كبيرا من التكوين الثقافي للشاعر بجوار ثقافته الإسلامية، مما جعل التناصيات لديه تتحقق بطلاقة وعفوية شديدة في حالات قصده للتفاعل النصي أو عدم قصده لذلك.

وهذه الدوافع التي أدت إلى وجود التناص في شعره وشكلت ملامح تفاعله مع النصوص الأخرى لا يمكن الفصل بينها بحدود واضحة.. ذلك أن كلا منها يرتبط بالآخر ويؤثر فيه..

ولا تخرج هذه العو امل عما يلي:

عوامل سياسية

ارتبطت الفكرة الصهيونية السياسية وثيقا بالنصوص والجذور التوراتية للديانة اليهودية لتأمين دعواهم بملكية الأرض الفلسطينية، وتبرير احتلالهم لها، وما يرتكبون فيها من بشاعات، بل "إن (بن جريون) قد سبق له سنة ١٩٣٧ أن رسم حدود إسرائيل استنادا إلى نصوص توراتية ورأى أن تضم خمس مناطق هي جنوب لبنان وجنوب سوريا وعبر الأردن وفلسطين وسوريا"(٤).

وكانت الحركة الصهيونية(٥) تدعو إلى إحياء الوطن القومي اليهودي على أرض فلسطين فحاولت البحث عن مبرر قوي يبيح لهم هذا الفعل الاستعماري، "وقد اعتقد البعض أن الصهيونية حركة دينية وأنها مرتبطة بما وعد الرب للخليل إبراهيم عليه السلام إلا أنها ليست بالحركة الدينية ولا بالحركة القديمة في بني إسرائيل أنفسهم ولكنها حركة عنصرية بحتة"(٦) ومن ثم فإن الصهيونية تخضع التوراة لتفسيرات سياسية خاصة لا تنتمي إلا لأغراضها

الخفية فقط بما يتنافى مع أي من الشرائع السماوية.

وقد خلق وجود الصهاينة في القدس حالة سياسية عامة أصبح الفلسطيني يتنفسها مع الواقع في الأرض المحتلة من خلال الممارسات الصهيونية والمذابح والسجن والموت اليومي.

وقد فرض وجود الصهيونية في الأرض المحتلة نوعا من الالتزام الشعري والفني تحقق في إبداع شعراء المقاومة جميعا بشكل واضح في شعر "محمود درويش" دون أن يرهق نفسه بهذا الالتزام أو يسعى إليه.. فقد كان من الطبيعي تحت ضغط الظروف السياسية بالإضافة للثقافة الاشتراكية الداخلة في نسيج فكر "محمود درويش" أن يرتبط شعره في هذا الارتباط العميق بالقضية وترتبط مراحل تطوره الفنية بهذا الموقف، الذي لم يخرج في جميع تجلياته عن حق الإنسان في الأرض، وانطلاقا من محاولة الصهيونية للتعلق بقشة النص الديني والشريعة اليهودية فإن أول نافذة لهدم هذا الفكر الصهيوني إنما تبدأ من النص الديني وإعادة قراءته والتفاعل معه وقد أدرك "محمود درويش" ذلك ومارسه في مراحله الشعرية المختلفة، فالمرحلة الأولى والتي مثلت فترة إقامته في الأرض المحتلة وتجسدت في الدواوين الخمسة الأولى من شعره وتمثل هذه المرحلة بدايات تفتح الوعي الجماعي والمهد أو الحضانة لنمو هذا الوعي وتضم دواوين (أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ -عاشق من فلسطين سنة ١٩٦٦ - آخر الليل سنة ١٩٦٧- العصافير تموت في الجليل سنة ١٩٦٩- حبيبتي تنهض من نومها سنة ١٩٧١)[٧] وهي بالفعل تشمل الخطوات الأولى "لمحمود درويش" وبداية تشكل الفعل الشعري والفكر السياسي لديه، وإن كانت رؤيته السياسية والشعرية لم تكن قد أخذت ملامحها بعد نتيجة الاضطراب في الظروف الحياتية وعدم الإدراك الكامل للموقف السياسي

ولفتة الاندهاش بين مأساة الاحتلال، والأمل في الخلاص الذي شوهد في قصائده الأولى بنبرة قوية تكاد تصل إلى المباشرة والخطابية في بعض الأحيان، والصمود والتمسك بالأرض والتشتت بين بشاعة اليهودي وحقه الإنساني في الحياة.

وإذا كان النص لا ينشأ في الفراغ وإنما يلتحم بغيره من النصوص السابقة فإن من الطبيعي جدا تحقق التناص بين النص الدرويشي والنصوص الدينية الثلاثة التي تركت بصماتها القوية في ذاكرته الشعرية والإنسانية نتيجة تجاورها وامتزاجها -بشكل شبه طبيعي- في الأرض المحتلة.. كرد فعل لوجود الاحتلال الصهيوني الذي يدعى انبثاقه من الكتب القديمة ويستند للكتاب المقدس فيفرض تدريس التوراه والشعر اليهودي في المدارس [٨]، وكرد فعل أيضا لارتباط هذه الديانات في جذورها بالأرض الفلسطينية.

ومن الواضح أن فكرة الشاعر الرسول قد أخذت مكانها من نفس الشاعر في هذه المرحلة، وشكلت نوعا من الإيمان بضرورة الالتزام السياسي، ومن ثم كان التناص والتفاعل مع النصوص الدينية وسيلة ملائمة لذلك.

فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذرة.. يخلق أنبياء[٩]

وعلى هذا الشاعر الرسول صاحب الموقف السياسي أن يحتمل لأجل الأرض مهما بلغت التضحية والاحتمال (الصلب) وعليه أن يتجدد دائما ويستمر حيث الصليب خطوة لحرية قادمة والشوك تاج والمأساة ميلاد شاعر ومجاهد والحب يتحقق بالموت أكثر.

ما كنت حامل إكليل شوك

لأقول : ابكي!

فمسى صليبي صهوة

والشوك فوق جبيني المنتوش بالدم والندى

إكليل غار[١٠]

والشاعر في هذه المرحلة يأخذ من العلاقة مع النص الديني جسرا قويا يعمق علاقته بالأرض فالإبحار في التراث الديني خط يتوازى مع الإبحار في تراث هذه الأرض عندما يحتاج الشاعر أن يؤكد علاقته بها وصموده.

الأرض، والفلاح، والإصرار

قل لي كيف تقهر

هذى (الأقانيم) الثلاثة.. كيف تقهر؟ [١١]

والشاعر هنا هو الشخص التراجيدي الذي قد يعلم مصيره جيدا لكنه يمضي بنفس الاتجاه مهما كانت النتائج:

يا نوح! هبني غصن زيتون

ووالدتي.. حمامة

إنا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة

يا نوح! لا ترحل بنا.. إن الممات هنا سلامة

إنا جذور لا تعيش بغير أرض.. ولتكن أرضي قيامة. [١٢]

وقد صاحب "محمود درويش" وأثر في نبرته الشعرية -دائما- شعور عميق بالألم والعار يقترن بشدة ببشاعة الاحتلال بل وببشاعة "فكرة الاحتلال" في حد ذاتها ويتفجر في قصائده كلها بشكل أو بآخر من خلال الرمز الديني:

وإلام نحمل عارنا وصليبنا!

والكون يسعى. [١٣]

وقد حقق التناص في هذه المرحلة -إلى حد ما- هدفا، ربما أدركه محمود درويش فيما بعد، وإن كان يمارسه في دواوينه الأولى بدون الوعي الفني الكامل في معظم الأحيان أو على الأقل بصورة عامة تنشأ من الإدانة المطلقة لكل عدوان فكان يلتجئ في تناصياته أو في العلاقة التي يقيمها مع الخطاب الديني عموما إلى إشهاد هذا الخطاب على خطأ الوضع في فلسطين من الناحية الدينية والإنسانية وتأكيد رفض الأديان لذلك:

- أموجود هنا حبقوق(١٤)؟

- نعم من أنت؟

- أنا يا سيدي عربي

وكانت لي يد تزرع

ترابا سمدته يدا أبي وعين أبي

وكانت لي

- كفى يا ابني

على قلبي حكايتكم

على قلبي سكاكين(١٥)

ولعلها كانت بدايات لفكرة إدانة الاحتلال الصهيوني من خلال الديانة اليهودية التي يعتمد عليها المحتلون أنفسهم حيث "نادى المتصوفون اليهود بالصهيونية الدينية وربطوا بينها وبين الأمل اليهودي في مجيء مسيح آخر الزمان وحلم الرب حينما تدعى (جميع شعوب الأرض.. وتتوجه البشرية إلى الأماكن التي حددتها التوارة.. "(١٦) وإن كانت هذه الفكرة (إدانة الاحتلال) من خلال التفاعل والصدام مع النص الديني التوراتي لم تزل هنا مجرد بذرة تأخذ في التنامي فيما بعد، إلا أنه بدءا من نهايات هذه المرحلة تقريبا (بعد

سنة ١٩٦٧) كانت الإدانة تأخذ أبعادا أخرى فتمتد لتشمل الواقع والخطاب العربي أيضا، فتدين القرار العربي والانقسام والهزيمة في نفس الوقت الذي سيطرت فيه الاشتراكية على "محمود درويش" بدرجة كبيرة، خاصة في القصائد التي تحمل رائحة لعلاقته بالحزب الشيوعي الإسرائيلي.(١٧) وتعكس قصائد هذه المرحلة عامة والتفاعلات النصية الموجودة بها خاصة حالة من التردد والاضطراب سواء على المستوى النفسي أو السياسي، ومن ثم يطفو على السطح الموقف الإنساني.. فهل لجأ للنص الديني باعتباره يدعم هذا الموقف ويدعم محاولته لإقامة حوارية مع التراث العربي (الإسلامي) كنوع من المجادلة ومحاولة لإعادة النظر فيه بل والاتهام له أحيانا، ومع التراث اليهودي الذي يرفض هو الآخر الاحتلال ويدافع عن حق الإنسان في قطعة أرض.. هل لجأ إلى الخطاب الديني بغرض وضع أركان واضحة لموقفه الأيديولوجي والفني؟ أم محاولة لإنقاذ ذاته من هذا التشتت الفعلي بين "الإنسان العربي" و"الإنسان الإسرائيلي" في إطار إنسانيتهم بعيدا عن فكرة الحرب والاغتصاب؟ أم تراخيا في موقفه بالذات في هذه المرحلة نتيجة ما يمر به من ظروف القهر والسجن إضافة لارتباطه بالحزب الشيوعي(١٨) الذي وإن كان يدافع عن العرب ويؤيدهم في أحيان كثيرة إلا أنه ينتمي لليهود بشكل أو بآخر، كما أن هناك بعدا إنسانيا لا يمكن تجاهله يشمل علاقته بريتا اليهودية، وبالتالي تكتفي القصيدة هنا بهذا الموقف الإنساني دون حدة المهاجمة السابقة للاحتلال.. هل إدانة الخطاب العربي حدثت بالفعل لوضوح الرؤية عند محمود درويش.. أم أنها لمجرد الإدانة لصالح شيء ما -حتى لو كان مجبرا عليه؟!!

غضب السلطان،

والسلطان مخلوق خيالي

قال: إن العيب في المرآة،

فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي

سوف يمتد

من النيل إلى نهر الفرات!"

غضب السلطان.. والسلطان في كل الصدور

وعلى ظهر بطاقات البريد

كالمزامير نقي، وعلى جبهته وشم العبير(١٩)

ويلعب التناص في المرحلة التالية لذلك مباشرة دورا كبيرا في التعبير عن موقفه السياسي الذي اختلفت ملامحه واتضحت والذي يواكب انتقاله إلى القاهرة سنة ١٩٧١ واحتكاكه بالثقافات الأخرى، ثم اعتصاره الحقيقي في فترة إقامته في بيروت والتي تعتبر من أعلى فترات توهجه الشعري ويلتحم فيها السياسي بالجمالي بالديني بغرض هدم كل الخطابات السابقة من خلال خلخلة النصوص التي تحمل مضمون هذه الخطابات وإعادة بناء النص المنتمي للمقاتل العربي.

ثم يأتي "حصار لمدائح البحر" وهذا الديوان "كان إفرازا لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة محمود درويش والقضية التي ارتبط بها على مستوى الأمة بأسرها، فقد أنشئت قصائد هذا الديوان في المرحلة التي سبقت حصار بيروت وتلته سنة ..١٩٨٢ وتمثل انعطافة كبيرة على مستوى التاريخ العام من حياة القضية التي تشغله وعلى مستوى حياته الشخصية"(٢٠)، وبالتالي زاد احتياج القصيدة الدرويشية للتفاعل الحيوي مع النص الديني إيجابا وسلبا للتعبير عن دينامية هذه المرحلة ونقض الثورة (في بيروت وفي نفسية محمود

درويش) لكل الأراضي والعقائد الثابتة بحثا عن جوهر القضية.

قم أشرب قهوتي، وانهض

فإن جنازتي وصلت، وروما كالمسدس،

كل أرض الله روما، يا غريب الدار، يالحما يغطي الواجهات

وسادة الكلمات، يا لحم الفلسطيني، يا خبز المسيح الصلب، يا

قربان حوض الأبيض المتوسط .. اختصر الطريق عليك يا لحم

الفلسطيني، يا سجادة الوثنية يا نهرا من الأجساد في واحد

تجمع وأجمع الساعد.[٢١]

ويعد "حصار لمدائح البحر" يكون للتعامل مع النص الديني عند "محمود درويش" هدف سياسي جديد وإن لم يتخل عن الأهداف الأولى، فيعمقها ويبلورها ويحاول في مرحلة "هي أغنية. هي أغنية" و"ورد أقل" و"أرى ما أريد"[٢٢] إقامة علاقات من نوع جديد مع الخطاب الديني وإعادة قراءة له في ارتباطه بالقضية الإنسانية بعد كل الاغترابات التي مر بها.. فعلى سبيل المثال في "ورد أقل" والتجربة الأساسية في القصيدة: "تجربة التشتت والتخلي وهي تجربة الديوان الأساسية كلها وتجربة الهم الفلسطيني في مرحلته الأخيرة تكشف عن نفسها لا عبر الخطاب المباشر الذي ينعي تشتت الشعب الفلسطيني أو يدين تخلي أشقائه عنه، وإنما من خلال علاقات التجاور والجدل... وهذا الحوار الجدلي هو البنية الأساسية التي تعتمد عليها الوحدة الشعرية في هذا الديوان... إنه جدل الرحلات الكثيرة التي لا تقود فيما يبدو إلى قرطبة ولكنها لا ترد المرتحل الأبدي"[٢٣].

سنخرج

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول

ومعنى الخروج

سنخرج للتو آب أبونا الذي كان فينا

إلى أمه الكلمة

رمينا على ساحل البحر أجسادنا..

وزدنا الشوارع ظلا يسمى المدينة شكلا

لمعنى، يذكر بالأب والابن والروح، مهما

رحلنا

ومهما ابتعدنا

سنخرج. قلنا سنخرج

فلتدخلوا في أريحا الجديدة سبع ليال قصار فقط

.. فلن تجدوا حائطا تكتبون عليه أوامر تنهي

عن الزنزلخت وعنا

ولن تجدوا جثة تحفرون عليها مزامير رحلتكم

في الخرافة (٢٤)

بينما يكون الدافع السياسي في ديوان "أحد عشر كوكبا" تبشيريا يحمل نبوءات انكسار ما على امتداد الرؤيا بالنسبة للوضع السياسي (اتفاقيات السلام) أو مرثية طويلة لكل الماضي، وعددا من علامات التعجب في نهاية هذا الرحيل الطويل (٢٥)

ولا حب يشفع لي

مذ قبلت "معاهدة الصلح" لم يبق لي حاضر

كي أمر غدا قرب أمسى. سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبي، وداعا لتاريخنا، هل أنا

من سيغلق باب السماء الأخيرة؟ أنا زفرة العربي الأخيرة (٢٦)

عوامل اجتماعية

تعتبر الظروف السيا سية -خاصة في حالة القضية الفلسطينية- هي الدافع المسير وراء الظروف والعوامل الاجتماعية والثقافية والنفسية.. إضافة للآثار العميقة التي تحفرها في الإبداع الشعري.

والمجتمع الفلسطيني الإسرائيلي ممتلئ بالمتناقضات والصراعات على كل المستويات(٢٧)، وإذا كانت الجمالية الماركسية(٢٨) قد ربطت بين الفن والمجتمع فتحت ضغط هذه الظروف وتحت إيمان "محمود درويش" بالمبادئ الاشتراكية وشعوره بالالتزام الفني من خلال الالتحام المباشر بالواقع الفلسطيني.. قد حشد طاقاته اللغوية والفنية لصياغة هذا المجتمع عن طريق الفعل الشعري وسعى لتفكيك المجتمع الفلسطيني وإعادة تركيب البنى المختلفة التي يستند إليها طمعا في الوصول لجذوره العميقة وهويته التي تحفظ له البقاء، ونقض وجود الأكذوبة الإسرائيلية في شرايين هذا المجتمع.

ومن هذا المنطلق كان الدافع الاجتماعي الذي أثر في التجاء "محمود درويش" للاحتكاك والتفاعل مع الخطاب الديني يتمثل في تجسيد مفردات المجتمع الحالي ووضع علامة الاستفهام بين الحق الإلهي للإنسان في التحقق اجتماعيا من خلال عمل وبيت ورفاق، وبين بشاعة اليهود في تخريبهم لهذا المجتمع من كل زواياه -رغم حقهم هم أيضا في وجود مجتمع خاص بهم، ولكن هل حقك في المجتمع والحياة يبيح لك الاعتداء على حياتي ووطني؟! كان هذا السؤال الذي حاولت القصيدة عنده أن تطرحه في المراحل المبكرة من

تجربته[٢٩]، وفي مراحل ارتباطه بالحزب الشيوعي الإسرائيلي (في الستينات) وهو في كل الحالات يوجه إصبع اتهام لفكرة الاحتلال، ودائما ا لصمود

- آ لو..
- أريد محمد العرب
- نعم -ا من أنت؟
- سجين في بلادي .. بلا أرض

لا علم

بلا بيت.....

رموا أهلي إلى المنفى

وجاءوا يشترون النار من صوتي

لأخرج من ظلام السجن

ما أفعل؟

- تحد السجن والسجان

فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل.[٣٠]

وعندما يخرج من فلسطين ويخوض رحلته ا لشعرية والسياسية في العالم العربي تتفتح دلالة المجتمع لديه فيصبح ارتباطه بالواقع الاجتماعي العربي ككل ويرتبط ذلك بشعور الهزيمة العام الذي يعتمل بداخله في هذه الفترة[٣١].

جراحك مطبعة للبلاغات والتوصيات. وباسمك

تنتصر الأبجدية، باسمك يجلس عيسى إلى مكتب

ويوقع صفقة خمر وأقمشة ويحيى العساكر باسمك

... وباسمك يأتي القضاة يقولون للطين كن جبلا شامخا فيكون

يقولون للترعة انتفخي أنهرا فتكون، وسرحان ما قال جرحي

قنديل زيت، وما قال جلدي سجادة للوطن[٣٢].

ومن أدق مراحل الالتزام لديه (مرحلة حصار بيروت) والتي كثر فيها في أشعاره وجود العامل الاجتماعي وراء استخدامه للنص الديني وتفاعله معه حيث انخرط في الحياة في بيروت وعبر عن القضية الاجتماعية العربية باعتبارها موازية ومتلاحمة مع القضية السياسية.

وأعطينا جدارا كي نعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكة

لبيع النفط ... والعربي

.... وأحمل أرض كنعان التي اختلف الغزاة على مقابرها

وما اختلف الرواة على الذي اختلف الغزاة عليه [٣٣]

والريح مشتق من الحرب التي لا تنتهي منذ ارتدت أجسادنا

المحراث منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء.. حتى بزوغ

الاشتراكية في آسيا وفي إفريقية[٣٤].

أما في المرحلة الأخيرة فقد كان يعيد اكتشاف المجتمع الفلسطيني في ذاكرته وعلى هذا البعد الزمني والمكاني ومن هنا كانت العلاقة بالنص الديني نوعا من الصياغة الذهنية لهذا المجتمع في البعيد ودراسة للروابط المتبقية له في إطار كم التساؤلات النفسية والفلسفية حول الحق الاجتماعي لكل إنسان.

".. عادوا حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو

جماعات وعادوا من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط

من الكلام، لن يرفعوا من بعد أيديهم ولا راياتهم للمعجزات

إذا أرادوا

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء

ويزوجوا أبناءهم لبناتهم... ويعلقوا بسقوفهم بصلا وبامية

وثوما للشتاء... وليحلبوا أثداء ما عزهم..

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي[٣٥]

وكلما مروا بسوسنة بكوا وتساءلوا:

هل نحن شعب أم نبيذ للقرابين الجديدة؟[٣٦]

عوامل نفسية

ترتبت على العوامل السياسية والاجتماعية التي فجرت العلاقة بين النص الديني والنص الشعري عند "محمود درويش" عوامل نفسية خاصة بالشاعر، جعلت من الالتجاء إلى النص الديني ضرورة في معظم الأحيان، بل وفرضت التفاعل التلقائي بين الخطاب الشعري والخطاب الديني من خلال أشكال التناص المختلفة وفتحت التعامل معه بخصوصية إبداعية تميزت بها أعمال "محمود درويش" طوال تاريخه الإبداعي، وفي السنوات الأولى من شعره تمثلت هذه العوامل في:

- الشعور بالغضب للأرض والثورة النفسية البكر، وامتلاء الذات بالإحساس بالظلم لكنه لا ينفصل عن الأمل في عودة هذه الأرض والمسئولية تجاهها رغم الاغتراب عن الذات.

وقد أثرت هذه العوامل في اندفاع "محمود درويش" نحو النص الديني للاستغاثة به والبحث عن أرض يحتمي بها خاصة في ظل القهر الثقافي والتمزق بين التوارة والشعر اليهودي الذي يدرس في المدارس بفلسطين (وحبه لزميل الدراسة اليهودية والمدرسة اليهودية وشعر بياليك)[٣٧] وبين الثقافة

العربية وتدخل تحتها قوميته وانتماؤه... وقد أدى ذلك أيضا[٣٨] إلى الشعور بفقدان الهوية الحقيقية والبحث عنها بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال التداعي النفسي للنص الديني وتواجده الواضح في نسيج البنية الشعرية عنده

- آلو..
- أريد يسوع
- نعم.. من أنت؟
- أنا أحكي من "إسرائيل"

وفي قدمي مسامير.. وإكليل
من الأشواك أحمله
فأي سبيل
أختار يا ابن الله.. أي سبيل؟
أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي وأحتضر؟
أقول لكم: أماما أيها البشر[٣٩]

وكأحد العوامل التي أثرت في تكوين شخصية "محمود درويش" ونفسيته ومن ثم انعكست على علاقاته بالأشياء ومنها الوطن والتراث و ... يمكن اعتبار أن الطبيعة الفلسطينية الثرية أكسبت تجربته أبعادا زاخرة بالحنين إلى الجذور التي راح ينبش عنها مفككا للنص بل ولمفردات الخطاب الديني ومفجرا في فضاء النص الشعري..

ومع تبلور العامل النفسي من رحيل واغتراب وتجدد ثقافات ومعارف تجدد استخد امه للنص الديني وتعددت أشكال التناص وكيفيات التعامل معه

تركت وجهي على منديل أمي

وحملت الجبال في ذاكرتي

ورحلت

وكلما ازددت اقترابا من المزامير

ازددت نحولا

... طوبى لمن يلتف بجلده!(٤٠)

وفي فترة إقامته ببيروت تنازعه العديد من الانفعالات المحتشدة بالثورة والغضب والخروج على الخطاب العربي، ومن ثم كانت العودة للنص الديني وتجديد كيفية التعامل في مواجهة الخطاب الديني ككل وتسخيره لإنتاج الخطاب الجمالي ونقد الواقع السياسي الذي ميز هذه المرحلة التي خيمت على نفسية "محمود درويش" فيها حالة من اليقين اقترنت بسقوط كل الأقنعة عن هذا الواقع وتعريته المطلقة

هي هجرة أخرى. فلا تكتب وصيتك الأخيرة والسلاما

لا بر إلا ساعداك.. فتقمص الأشياء كي

تتقمص الأشياء خطوتك الحراما

واسحب ظلالك من بلاط الحاكم العربي

حتى لا يعلقها وساما

... سقط القناع

والله غمس باسمك البحرى أسبوع الولادة

واستراح إلى الأبد

كن. كن حتى يكون

لا. لا أحد

يا خالقي في هذه الساعات من عدم تجل!

لعل لي ربا لأعبده. لعل

علمتني الأسماء. لولا

هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت ثكلي![41]

واتضح العامل النفسي المؤثر في وجود النص الديني وشكل استخدامه والتناص معه في المرحلة الإبداعية والنفسية التالية لذلك من خلال اتجاهه إلى الفكرة، واتسمت أشعار هذه المرحلة بنوع من الاستقرار النفسي الخارجي الذي يعطي القصائد سمة من الهدوء بالقياس للمرحلة السابقة إلا أنه يخفي براكين التساؤل التي تعتمل في نفسيته في هذه الفترة التأملية التي استغرق فيها في نوع من التفكير الفلسفي الذي حاول من خلاله إعادة صياغة العلاقات.

أتغفر يا أبي لي ما صنعت

بقلبك المثقوب بالصبار

حين كبرت وحدي

وذهبت وحدي كي أطل على القصيدة من بعيد؟

فكم اندفعت الآن في السفر الكبير

وأنت توراة الجذور

أنت الذي ملأ الجرار بأول الزيت المقدس

وابتكرت من الصخور

كرما، وأنت القائل الأبدي: لا ترحل إلى

صيدا وصور

أنا قادم حيا وميتا، يا أبي توا

أتغفر لي جنوني.. بطيور أسئلتي عن المعنى؟![42].

وباستمرار الدخول في الوقت والابتعاد الزمني والمكاني عن القضية تزداد النبرة الشعرية امتلاء بالشجن، وتتعدد دلالات الرمز الديني وتتسع لتشمل العموميات وتمنح الحنين للأرض شكل (الحنين للأرض) في المطلق، والأرض صورة الحلم الذي فقد الكثير من ملامحه مع صعوبة العودة إليه بنفس الجنون أو استحالة ذلك، وربتا/ ذلك الشتاء الطويل ... في أحد عشر كوكبا

لكننا ننزف اليوم حاضرنا

وندفن أيامنا في رماد ا لأساطير، ليست أثينا لنا،

ونعرف أيامكم من دخان المكان، وليست أثينا لكم

ونعرف ما هيأ المعدن - السيد اليوم من أجلنا

ومن أجل آلهة لم تدافع عن الملح في خبزنا

ونعرف أن الحقيقة أقوى من الحق، نعرف أن الزمان

تغير منذ تغير نوع السلاح[٤٣].

عوامل فنية

قد أسهمت بعض العوامل الفنية في لجوء الشعراء لاستخدام النص الديني في الشعر الحديث بغرض إثراء القصيدة العربية الحديثة من خلال اتصال الروح الشعرية في هذا العصر -بمكوناته وظروفه- بالتراث الديني.." وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الدلالات والإيحاءات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا"[٤٤] فاعتمل النص الديني في فضاءات النصوص الشعرية الحديثة بصور وأساليب مختلفة منها استدعاء الشخصية أو الرمز التراثي

الديني أو استخدام موقف أو حدث معين من التراث.. الخ.. ومنها ما تحقق فيه تداعي النص الديني الموجود في الذاكرة الشعرية للمبدع وفي تكوينه النفسي والثقافي وموروثه اللغوي والتراكمات المعرفية لديه، بسيميائية خاصة جدا تتحدد بعوامل معينة(٤٥) وشمل هذا الشكل من التعامل مع النص الديني أشكال التناص المختلفة بمستوياته من "خواص شكلية من: إيقاعات وأبنية مقطعية وأنماط الشخصيات والمواقف كحد أدنى للتناص.. أو استخدام الإشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة بالقبول أو الرفض لنصوص أخرى تتعلق معها.. أو ممارسات اقتباسية ومعارضات مما يحيل على مجموعة الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة(٤٦).

وبالتالي فالتناص والتناص الديني خاصة يفتح النص الشعري على أبعاد وأشكال وزوايا جديدة تمنح القصيدة ثراء دلاليا يخدم الفعل الشعري "فهي تعني القصيدة بانفتاحها على هذه الينابيع.. و تكسبها أصالة وعراقة باكتساب هذا البعد الحضاري التاريخي وتكسبها شمولا كليا بتحرر ر ها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي وفي المطلق.."(٤٧)

وقد كان "محمود درويش" في مراحل فنية متعددة يحتاج لاستخدام النص الديني (قاصدا إليه أحيانا) ومدفوعا إليه مفاجئاً بو جوده في القصيدة أحيانا أخرى، ففي المرحلة الأولى من شعره والتي ارتفعت فيها النبرة الغنائية بوضوح شديد كان بعد يحاول تلمس أشكال المعالجة الفنية واكتشاف الأسس الأولى وإمكانيات التشكيل اللغوي، واشتملت هذه المرحلة على أنواع من التجريب وإن كان لم يتخل عن الالتصاق بالحلم والاستناد إلى حائط الوطن..، فكان النص الديني يأتي في شعره من خلال استخدام الرموز البسيطة، ولا يتجاوز تكوين علاقات -قابلة للتفتح- رغم عدم نضجها الكامل مع النص الديني لخدمة

الواقع الفلسطيني

وطني! لم يعطني حبي لك

غير أخشاب صليبي!

.. سأغني وليكن منبر أشعاري مشانق

وعلى الناس سلام[٤٨].

ولعل البحث عن أشكال وأبنية فنية جديدة لقصيدته ورغبته في التخلص من الغنائية وأحادية الصوت الشعري والقلق الإبداعي الذي يدفعه لاقتحام عوالم جديدة وإثراء التجربة الفنية له دفعه في المرحلة التالية إلى تجديد أساليب التعامل مع النص الديني.

بالإضافة لاحتكاكه القرائي والوجداني بالشعر العربي بعمق (السياب، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، أمل دنقل..) فأسهم ذلك في تطوير وتأصيل التناص الديني لديه في نفس الوقت. "وكان خروجه من فلسطين المحتلة بداية مرحلة جديدة في شعره رسخت خصوصيته الفنية إذ حاول أن يوفق بين تعقد التجربة وتراكبها وتوافر الحد الأدنى من التواصل وبين استشرافه لآفاق المرحلة في تحققها التاريخي الحدثي ومواكبة تطور الحركة الشعرية بميراثها الفني"[٤٩].

وبذلك جاء "أحبك أو لا أحبك"، "محاولة رقم (٧)" في شبه محاولات لتفجير اللغة والتجريب ومناقشة فعل الكتابة.

فمن يعيد ترتيب الفصول

ومن يغير نظام الروزنامة

ومن يعلمني مراثي إرميا

في طرق أورشليم التي لعنها الرب[٥٠].

والعامل الفني الذي تحكم في وجود النص الديني في فضاء القصيدة الدرويشية لم يخرج -في كل المراحل تقريبا- عن محاولة تجاوز الذات، والابتكار الفني.. إلا أنه اصطبغ بملامح كل مرحلة واكتسى بدلالاتها التي أثرت في روح القصيدة وامتدت إلى أسلوب اقتحام النص الديني وصورة وجوده، ففي "هي أغنية.. هي أغنية" امتدت محاولات صياغته للعالم إلى فلسفة الكتابة ومدى ضرورتها وإسهامها في تغيير الواقع أو تفسيره أو على الأقل البقاء على ما تبقى من الحلم حيا.

سنكتب. لا شيء يثبت أني أحبك غير الكتابة..
هنا أول السلم الحجري المؤدي إلى الله والسجن
والكلمة. هنا نستطيع انتظار البرابرة
المؤمنين بجحش توقف في أرضنا قبل ميلاد
عيسى عليه السلام، وأسس دولته بعد ألفى سنة
... فقلها وخفف عن الناس سادية العصر والأخوة القتلة[٥١].

وأدى ذلك لاستخدام أشكال وتراكيب لغوية جديدة في إطار البنى الشعرية التي استحدثها والتي طورها تحت لهيب الظروف فجددت من تقنيات التناص لديه وكيفيات استيعابه للخطاب الديني ومواقفه منه.

عاد المسيح إلى العشاء، كما نشاء ومريم
عادت إليه على جديلتها الطويلة كي تغطي
مسرح الرومان فينا.
هل كان في الزيتون ما يكفي من المعنى..
لنملأ راحتيه سكينة وجروحه حبقا..؟
.. ويا نشيد، خذ المعاني كلها

واصعد بنا جرحا فجرحا، ضمد النسيان

واصعد ما استطعت بنا إلى الإنسان

حول خيامه الأولى ... (٥٢).

ونلاحظ ارتباط هذا العامل الفني بكل من العوامل السياسية والنفسية التي انعكست بدورها على بناء النص الشعري بل وعلى رؤية الشاعر ككل؛ ومن ثم على تفاعلاته مع النص الديني ونوعية التداخلات النصية.. فبدايات الإبداع لديه شابهت شكل الحياة في الأرض المحتلة من حملها لتناقضات الكتابة الأولى وتشعب انفعاليات الشاعر، بينما في مرحلة الخروج تحقق الخروج على سطور النص نفسها وديناميات الكتابة، كما ارتبطت الثورة في بيروت بثورة هائلة في "مديح الظل العالي" وقصائد المرحلة التي شملت محاولة نسف الخطاب الديني في وجوده العام وفي وجوده داخل الخطاب الشعري عند "محمود درويش".. ومن هنا كانت بداية شكل مغاير من التفاعلات النصية.

وكان الوقت قد أصبح -خلال وبعد كل هذه الانكسارات- مواتيا "لمحمود درويش" بفعل الانتقال وتأصيل التجربة والتراكم الزمني أثرى جوانب عديدة للاستغراق النفسي والفكري الشديدين في نفس الوقت الذي يتصل فيه بعنف مع التيارات الثقافية المختلفة والاتجاهات النقدية الجديدة، التي مكنته جيدا من فهم جدلية النصوص وأبعاد التحاور النصي.. فجاءت "أري ما أريد" و"ورد أقل" و"أحد عشر كوكبا" تحمل في فضائها كماً غير محدود من العلاقات المتقاطعة وتاريخاً من النصوص.

ويتضح من تجربة "محمود درويش" ككل أنه قامر بكل ما يملك على جواد (الخطاب الجمالي الشعري) وكان التناص الديني إحدى مفردات هذه المغامرة الفنية.

هوامش الفصل الثاني

- راجع: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، على عشري زايد ط/ الشركة العامة للنشر والتوزيع - ليبيا ١٩٧٨ ص ١٨.

٢- مقال: "التناص وتعدد الدلالة في القصيدة العربية المعاصرة في مصر.. دراسة تطبيقية على نصوص الثمانينات" - المؤتمر السابع لأدباء مصر في الأقاليم. الهيئة العامة لقصور الثقافة ص٨٥.

٣- تحدث إليوت عن تفاعل النصوص والتعامل مع التراث في مقالة "التراث والموهبة الفردية" ومارس ذلك عمليا في قصائد عديدة منها الأرض الخراب.

٤- ملف إسرائيل.. دراسة للصهيونية السياسية. روجيه جارودي -دار الشروق- القاهرة سنة ١٩٨٣ ط١- ترجمة مصطفى كامل فوده ص ١٩.

٥- التي ظهرت في أواخر ق ١٩.

٦- فلسطين قلب العروبة - محمد فيصل عبد المنعم - سلسلة اقرأ ع٢٩٥ يوليو سنة ١٩٦٧. دار المعارف بالقاهرة ص ١٠

٧- "مقومات الفن الشعري عند درويش "محمد فكري الجزار -رسالة ماجستير بكلية الآداب-جامعة الزقازيق فرع بنها سنة ١٩٩٠ ص٢٢٤- وانظر في ذلك كتاب "محمود درويش -شاعر الأرض المحتلة "لرجاء النقاش ط٢- دار الهلال سنة ١٩٧١. ومقال "خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر درويش - محمد صالح الشنطي "مجلة فصول م٧، ع١، ٢.

٨- راجع في ذلك: "محمود درويش ــــ شاعر الأرض المحتلة". رجاء النقاش -دار الهلال- القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٧، "مجنون التراب" دراسة في شعر محمود درويش- شاكر النابلسي -المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط١ ١٩٨٧.

٩- ديوان محمود درويش-الأعمال الكاملة - دار العودة بيروت- لبنان- ط١٢ سنة ١٩٨٩، ديوان أوراق الزيتون- قصيدة "عن الشعر" ص٥٥، انظر: أوراق الزيتون قصيدة: رباعيات ص٦٤ (أغني وليكن منبر أشعاري مشانق)، قصيدة: لوركا ص٦٨ (هكذا

الشاعر موسيقي وترتيل صلاة..)، عاشق من فلسطين قصيدة: عاشق من فلسطين ص٤٨ (أنا زين الشباب. وفارس الفرسان أما ومحطم الأوثان و..)، آخر الليل: ق: أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر ص٢٠٣ (نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا)،

١٠- ديوان: عاشق من فلسطين، قصيدة: شهيد الأغنية ص١٠٤-انظر: أوراق الزيتون ث: لوركا ص٦٨ (وصليب يرتدي نار قصيدة) -قصيدة: رباعيات ص٦٤ (وطني لم يعطني حبي لك غير أخشاب صلي بي)، عاشق من فلسطين ص٨٤ (خذيني آية من سفر مأساتي)، قصيدة: مقال المغنى ص٨٦ (المغنى على صليب الألم جرحه ساطع كنجم.. هكذا يصبح الصليب منيرا ..، آخر الليل: قصيدة أغنية حب على الصليب ص١٧٣ (أحبك- كوني صليبي)، قصيدة: إلى ضائعة ص٢٢٨ (سأحمل كل ما في الأرض من حزن صليبا يكبر الشهداء عليه وتصفر الدنيا)، قصيدة: رد فعل ص٢٤٠ (فإذا احترقت على صليب عبادتي أصبحت قديسا بزي مقاتل، العصافير تموت في الجليل، قصيدة: المزمور الحادي والخمسين بعد المائة (طوبى لجسمي المعذب..).

١١-أوراق الزيتون -قصيددة: عن الصمود؛ ص٤٠، أنظر عاشق من فلسطين، قصيدة: ولادة ص ٩٦ (جذور التين راسخة في الصخر.. وفي الطين.. تعطيك غصوناً أخرى). قصيدة نشيد الرجال ص ,١٤٩

١٢- عاشق من فلسطين: قصيدة: مطر ص١١٦- انظر؛ العصافير تموت في الجليل: قصيدة: قاع المدينة ص٢٥٧ (يا جسرنا الممتد من مرح الطفولة- يا صليب- إلى الكهولة).

١٣- أوراق الزيتون: قصيدة: عن الصمود ص٤٠ -انظر قصيدة: الحزن والغضب ص٥٧ (وأبو أبيك على حذاء مهاجر يصلب)، قصيدة: شهيد الأغنية ص١٠٣ (نصبوا الصليب على جدار)، قصيدة: نشيد الرجال ص١٤٩ .

١٤- حبقوق: نبي من أنبياء اليهود الصالحين.

١٥- ديوان (محمود درويش -الأعمال الكاملة) من قصيدة: نشيد الرجال - ديوان عاشق من فلسطين ص١٥٧ - انظر: قصيدة: شهيد الأغنية ص١٠٣ (أعطيك دربك لو سجدت أمام عرشي سجدتين.. أو تعتلي خشب الصليب)، قصيدة: وشم العيد ص١١٠ (بابل حول جيدنا وشم سبايا عائدة.. تغيرت ملابس الطاغوت من عاش بعد الموت.. لو آ منت لا يموت)، قصيدة: خواطر في شارع ص١٢١، قصيدة: المزمور

الحادي والخمسين بعد المائة ص٢٩١ (أورشليم التي اعتصرت كل أسمائها في دمي، خدعتني اللغات التي خدعتني لن أذوب.. وإمام المغنين حبك سلاحا ليقتلني.. والمزامير صارت حجارة رجموني بها .. إلخ).

١٦- ملف إسرائيل -دراسة للصهيونية السياسية - ص ٧.

١٧- وكان قد انضم لهذا الحزب سنة ١٩٦١ حيث كان المنفذ الوحيد للمثقفين العرب للتعبير عن آرائهم بالإضافة لما لهذا الحزب من آراء إنسانية عامة على حد قوله في حديث للتليفزيون المصري ١٩٧١ -راجع (محمود درويش- شاعر الأرض المحتلة - تأليف رجاء النقاش).

١٨- وإن كان قد ارتبط بالحزب الشيوعي تحت ضغط احتياجاته الإنسانية التي يكفلها الحزب من السفر والدراسة والنشر والتعبير عن القضية أيضا -راجع حديثه للتليفزيون المصري سنة ١٩٧١ -بكتاب (شاعر الأرض المحتلة - لرجاء النقاش).

١٩- ديوان (محمود درويش- الأعمال الكاملة) من ديوان: آخر الليل: قصيدة: الأغنية والسلطان ص٢٤٦-٢٤٧- انظر: آخر الليل: قصيدة: أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر والتي تعكس حالة التردد والحيرة والرفض بوضوح من خلال تساؤلات الشاعر ومحاولة الاستناد لأي شيء فيلجأ للنص الديني "لم أسألك عبثا هينا - يا إلهي اعطني ظهرا قويا هدموا بيتا لكي يبنوا وطن.. حسن هذا.. حسن.. " ص٢٠٣، العصافير تموت في الجليل قصيدة: آه عبد الله ص٢٦٤، كتابة بالفحم المحترق ص٢٧٠" ولا كنت أؤمن إلا بما يجعل القلب مقهى وسوق.. ولكنني خارج من مسامير هذا الصليب"، ضباب على المرآة ص٢٧٣ (لم أجد جسمك في القاموس يامن تأخذين صيغة الأحزان من طروادة الأولى ولا تعترفين بأغاني أرميا الثانية) هذه أيضا تعكس التشكك في علاقته بإسرائيل ورفضه الداخلي للصهيونية.. فهي تطالب بحقها في الأرض ولكنها تتناقض مع الحقيقة الدينية نفسها.. ونرى هنا بداية الإدراك الفعلية لأهمية التناص مع النصوص الدينية بوعي واستغلال الخطاب الديني في هدم الأكذوبة الصهيونية - ينتمي لقصائد التردد أيضا، ريتا . ز أحبيني ص٢٧٥ من: العصافير تموت في الجليل - المزمور الحادي والخمسين ص٢٩١، حبيبتي تنهض من نومها ص ٣١٨ (أسماء تلك الشوارع كانت وصايا نبي يباد.. عيناك.. هجرة بين ليالي المجد والانكسار - كيف اعترفنا بالصليب الذي يحملنا في ساحة النور، .. نحن لم نعترف إلا بألفاظ المسا مير ص٣٢٢ ...

٢٠- مقال: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش- محمد صالح الشنطي - مجلة فصول -مج٧ع ٢.١ (أكتوبر سنة ١٩٨٦ - مارس سنة ١٩٨٧) -الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ص١٣٩-١٤٢.

٢١- ديوان: حصار لمدائح البحر - الدار العربية للنشر والتوزيع- عمان- الأرد ن سنة ١٩٨٦، قصيدة: اللقاء الأخير في روما ص٧٣ - انظر: حصار لمدائح البحر.. قصيدة: سنة أخرى فقط ص ٨٤ (سنة تكفي لكي نمشي معا.. ونهد الهيكل الباقي معا، .. ونعيد الر وح من غربتها.. عندما نعلن إضراباً صغيرا عن عبادات الصور)، قصيدة: بيروت ص٩٦ (اسأل آخر الإسلام. هل في البدء كان النفط أم في البدء كان السخط) وتحمل دلالات للثورة على الخطاب العربي وانفعالات محمود درويش الرافضة والمتشككة والمخلخلة لجذور هذا الخطاب، وفي نفس القصيدة ص٩٨ (عند الفجر يأتي سادية الصنم الوحيد. ماذا نودع غير هذا السجن)، ص١٠١ (هل تغيرت الكنيسة بعدما خلعوا على المطران زيا عسكريا أ م تغيرت الفريسة)، ص١٠٨ (ولبنان انتظار بين مرحلتين من تاريخنا العربي واحدة لقمع الله والأخرى لقمع البدو ... محاصر بالبحر والكتب المقدسة)، ص١١٦ (بيروت .. ولد أطاح بكل ألواح الوصايا)، قصيدة: الحوار الأخير في باريس ص٥٢-٦٢، قصيدة: سنة أخرى فقط ص٧٧-٨٥.

٢٢- بالطبع لا يمكن الفصل بحدود واضحة بين المراحل الفنية والإبداعية لمحمود درويش أو لأي شاعر آخر حيث الإبداع تجربة إنسانية مطلقة مرتبطة بشروطها وحتمياتها الخاصة، ولكن هذا التقسيم تقريبي يرتبط بالملامح العامة للمرحلة السياسية والإبداعية.

٢٣- مقال " ورد أقل، والبنية الجدلية لتجربة التشتت والتخلي" صبري حافظ -أخبار الأدب- ع٣٢-٢٠ فبراير سنة ١٩٩٤ - إصدار دار أخبار اليوم - بالقاهرة.

٢٤- ديوان (هي أغنية - هي أغنية) دار الكلمة للنشر -بيروت -لبنان- ط١ سنة ١٩٨٦ قصيدة: سنخرج ص٧، ٨- انظر: قصيدة: نزل على البحر ص١٢، ١٣، غبار القوافل ص١٩، ٢٠، ٢١، عزف منفرد ص٢٦، ٢٧، هذا خريفي كله ص٢٩، محاولة انتحار ص٧٠، ٧١، اسميك نرجسة حول قلبي ص٩٧، من فضة الموت الذي لا موت فيه، ص١٠٥، ١٠٦، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، وديوان (أرى ما أريد) دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب ط١ سنة ١٩٩١ ، قصيدة: رب الأيائل يا أبي.. ربما ص ٢٢

(وفي هذه القصيدة - بل في الديوان كله - يستخدم الرمز الديني بكثافة وعمق شديدين ويعبر بوضوح عن إدراك للجدلية التي يقيمها مع الحاضر لمناقشة رحلته التي قطعها بامتداد الزمن من القدس إلى قرطبة (ذهبت وحدي كي أطل على القصيدة من البعيد.. فكم اندفعت الآن في السفر الكبير وأنت توارة الجذور)، وانظر: أرى ما أريد: قصيدة: هدنة مع المغول أمام غابة السنديان ص٣٢، ٣٦، ٣٨، ٣٩، مأساة النرجس ملهاه الفضة (وتناقش في تناصياتها الأرض كفكرة مطلقة وتحمل إلى جانب الدافع السياسي الحنين الجارف للأرض/ فلسطين، الأرض/ الوطن، قصيدة: الهدهد ص ٨١

٢٥- ديوان أحد عشر كوكبا -دار الجديد- ببيروت -لبنان- ط١ سنة ١٩٩٢ يحمل هذا الديوان (أحد عشر كوكبا) ملامح مرحلة مختلفة عن الدواوين السابقة، أو يعد نتيجة طبيعية لها وحالة من الانهزام في الأحداث السياسية الأخيرة.

٢٦- ديوان "أحد عشر كوكبا" قصيدة: أحد عشر كوكبا ص ١٥.

٢٧- المذابح والقهر والاحتلال وتمدد الثقافات و...

٢٨- راجع: الجمالية الماركسية "تاليف هنري ارثون -ت: جهاد نعمان- منشورات عويدات -بيروت ط٢ سنة ١٩٨٢.

٢٩- خاصة وأنه كان يدرس مناهج يهودية في المدرسة ويعايش زملاء له من اليهود ويتصل بهم بشكل مباشر ويعشق الشاعر اليهودي "لبياليك".. وقد ظلت هذه الأشياء تعلن عن نفسها في تجربته من وقت لآخر - (انظر: شاعر الأرض المحتلة.. تاليف رجاء النقاش) وتتجلى في مرايا ذاكرته حتى الآن (شتاء ريتا الطويل - ديوان "أحد عشر كوكبا).

٣٠- عاشق من فلسطين: قصيدة: نشيد الرجال ص ١٤٩.

٣١- نتيجة الإدراك لإنقسام القرار العربي - في رأيه- أو عدم إيجابية الدول العربية في المشاركة في حل القضية.

٣٢- أحبك أو لا أحبك: قصيدة: سرحان يشرب القهوة في الكافتريا ص٤٥٤-٤٥٥.

٣٣- حصار لمدائح البحر: قصيدة: بيروت ص ٦٢.

٣٤- نفس المصدر ص١٠٦ - انظر نفس القصيدة ص ٩٥، ٩٦، ٩٩، ١٠١، ١٠٨، ١١١.

٣٥- أرى ما أريد: ق: مأساة النرجس ملهاه الفضة ص ٥١

٣٦- نفس المصدر - ص ٥٢

٣٧- راجع "شاعر الأرض المحتلة" ص ٢٣

٣٨- بالإضافة لكل الظروف السياسية والاجتماعية في فلسطين.

٣٩- ديوان: عاشق من فلسطين: قصيدة: نشيد الرجال ص١٥٦ - انظر أوراق الزيتون ص١٢ (يادامي العينين والكفين إن الليل زائل) الأمل من الخلاص، ص٣١ (وزعت ورداتي على البؤساء) نفسية الشاعر الرسول، ص٤٠ (إلام نحمل عارنا وصليبنا) الألم والشعور بالمهانة بسبب الاحتلال، عاشق من فلسطين: ص٨٦ (قصيدة: قال المغني)، ص٩٠ (لو كان لي.. حتى صليبي ليس لي)، ص٩٨ (قصيدة: إلى أمي)، ص٩٦ (قصيدة: ولادة)، ص ١٠٣ (شهيد الأغنية)، ص١١٠ (وشم العبيد)، ص١١٢ (صوت من الغابة)، ص١١٦ (في قصيدة مطر)، آخر الليل (أغنية حب على الصليب) ص١٧٣، (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) ص٢٠٢-ثم تطور استخدام هذه الرموز والدلالات الدينية مع العصافير تموت في الجليل وحبيبتي تنهض من نومها مع تطور إيديولوجيا "محمود درويش" الخاصة واكتسبت التجربة النفسية أبعادا جديدة - انظر العصافير تموت في الجليل ص٢٥٧ قصيدة: قاع المدينة، ص٢٦٤ قصيدة: آه.. عبد الله، ص ٢٧٠ كتابة بالفم المحترق، ص٢٦١ قصيدة: المزمور الحادي والخمسين بعد المائة، الخ.

٤٠- أحبك أو لا أحبك- قصيدة: مزامير ص٣٧٣، قتلوك في الوادي ص٤١٧، ٤١٨، ٤٢٢، مرة أخرى ص ٤٢٥، أغنية إلى الريح الشمالية ص٤٢٩، ٤٣٠ سرحان شرب القهوة في الكافتريا ص ٤٥، ٤٤٦، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٥، محاولة رقم (٧): قصيدة: كأني أحبك ص٤٦٣... الخ..

٤١- ديوان حصار لمدائح البحر قصيدة: مديح الظل العالي ص ١٣٠ - انظر: قصيدة: أقبية أندلسية - صحراء ص١٩، ٢٠، ص٢٢، حوار شخصي في سمرقند ص٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، الحوار الأخير في باريس ص٥٢، ص٥٣، ص٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٨، ٦٠، اللقاء الأخير في روما ص٦٦، ٧٢، ٧٣، سنة أخرى فقط ص ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٤، بيروت ص ٦٥، ٦٦ (اسأل آخر الإسلام: هل في البدء كان النفط أم في البدء كان السخط).. ص٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠١، ١٠٦، ١٠٨، ١١١، ١١٢، ١١٤، ١١٥، ص١١٦، مديح الظل العالي ص ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ص١٣٦، ١٣٩، ١٤٢، ١٥١، ١٥٢، ١٥٦، ١٦٠، ١٦١، ١٦٣..

٤٢- ديوان: أرى ما أريد: قصيدة: رب الأيائل يا أبي... ربما ص٢٣-انظر تناصيات نفس

الديوان، (هي أغنية – هي أغنية)، (ورد أقل).. بالإضافة لبعض تناصيات المرحلة الأخيرة في (أحد عشر كوكبا).

٤٣- أحد عشر كوكبا: قصيدة: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض ص٤٢، ٤٣.. انظر: تناصيات هذا الديوان ص١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٢ (ومعظم صفحات وقصائد الديوان).

٤٤- استدعاء الشخصيات التراثية.. على عشري زايد ص ١٨.

٤٥- مثل علاقة الشاعر بالتراث ورؤيته وظروف وطنه ومجتمعه وكيفية فهمه وتأويله للنص.

٤٦- راجع.. بلاغة الخطاب وعلم النص.. ص ٢٤٠.

٤٧- استدعاء الشخصيات التراثية .. ص ١٦.

٤٨- أوراق الزيتون – قصيدة: رباعيات ص ٦٤.

٤٩- مقال "خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش" ص١٣٩- ١٤٠.

٥٠- "أحبك أو لا أحبك": قصيدة: مزامير ص.٣٨٩

٥١- "هي أغنية.. هي أغنية": قصيدة: (أسميك نرجسة حول قلبي) ص ١٠١.

٥٢- ديوان "أرى ما أريد": قصيدة: مأساة النرجس ملهاة الفضة ص ٥١.

الفصل الثالث



الخطاب الديني
في شعر محمود درويش

والبحر دهشتنا، هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا بر له

لا بحر له

التناص مع النص القرآني

نستطيع اكتشاف النص القرآني في القصائد من خلال التناصيات الموجودة في الطبقات (الجيولوجية) المكونة للنص الشعري والتي تزداد وضوحا ب ت كرار القراءة ومحاولة الكشف والتتبع من تناص جزئي أو كلي أو وجود تفاعل من نوع ما مع النص القرآني من خلال شخصية أو موقف أو نمط من أنماط التناص من تواز أو معارضة أو اختلاف... الخ.

وعند محاولة تقصي النص القرآني في شعر "محمود درويش" لإدراك التفاعلات النصية المتحققة يفاجئنا انتشار التناصيات (أو الكيانات النصية المتداعية) كالتالي:

تناص مع آية

ومن اللافت في المراحل الأولى عند "محمود درويش" صفر المساحات التي كان يشغلها النص القرآني في خطابه الشعرى مع بساطة أشكال التفاعل النصي (وسيأتي الحديث عنها فيما بعد من خلال الحديث عن آليات التناص) فكان التناص مع بعض الآيات يتحقق بصورة عفوية جدا وفي طبقات قريبة من السطح في النص الشعري..

وأحيانا من خلال لمحة خاطفة بين ثنايا القصيدة باستخدام لفظة قرآنية تحمل فكرة معينة أو التناص مع جزء من أية:

وطنية

هل تأخذن يدي! فسبحان الذي يحمي غريبا من مذلة![١]

وينطبق ذلك على معظم تناصيات المرحلة التي لا تخرج بالطبع عن التعبير عن محتواه النفسي من التسبيح لهذا الوطن الذي يطمح أن يحميه من الغربة، والرؤية الأولية للواقع المحيط به بشكل مباشر تتضح فيه ثنائية القهر/ الحاكم الإله في مقابل الأرض".

وباسمك لا شيء. يأتي القضاة، يقولون للطين كن جبلا

شامخا فيكون. يقولون للترعة انتفخي أنهرا فتكون..[٢]

وهو لا ينسى دائما تأكيد رسالته الشعرية من خلال النص القرآني

"كان لي سورة (اقرأ)

وقرأت..[٣]

وتنتشر أمثلة كثيرة لهذا التناص الجزئي اللفظي مع الآيات مطوعا لها بتداعياتها في النص وفقا لرؤاه والدينامية البنائية له. كذلك تعكس ترادف الرسالة والموت:

"وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل

سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة..."[٤]

وكانت في معظمها تداخلات لفظية غالبا، بينما أخذت تتطور شيئا فشيئا لتستخلص روح الآية في محاولة لبلورة خطاب الرفض الدرويشي لما يحدث في منابر الحكم العربي -على حد قوله- ومديحه الملحمي لشخصية المقاتل العربي:

هذه آياتنا فاقرأ

باسم الفدائي الذي خلقا

من جزمه أفقا

باسم الفدائي الذي يرحل

من وقتكم لندائه الأول

الأول الأول

سندمر الهيكل

باسم الفدائي الذي يبدأ

اقرأ[٥].

وإذا كان لكل مرحلة أبعادها واحتمالاتها فمن الواضح أن المراحل التالية من شعر "محمود درويش" تميزت بالإبحار الشديد في النصوص القرآنية.

"فأحد عشر كوكبا" كديوان شعري كامل للشاعر والذي يتناص مع الآية رقم(٤) من "سورة يوسف" إذ قال يوسف لأبيه يابتِ إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين".. يخرج هذا الديوان من الإطار اللفظي للتعبير (أحد عشر كوكبا) إلى المدى الدلالي المفتوح المنبثق من استخدام الرمز الديني الذي يطلق الرؤية، ويفتح نافذة على الرحلة من بدايتها: البشارة/

الحلم/ التكليف/ الامتداد/الغواية (في قصيدة "شتاء ريتا الطويل"[٦]) والتراجع عن حنين الذات لأجل القيمة/ الوطن واستمرار الهجرة.. فيكون الديوان بذلك حالة تناصية عالية يشي بها هذا التناص اللفظي (أحد عشر كوكبا) ثم يستدرجنا لفتح هذا الكيان والتعامل مع الديوان كنص شعري واحد متناص في كليته مع سورة يوسف في أطوارها ودلالاتها المختلفة.

ويستمر استحضاره لروح النص القرآني وإعادة تفسير علاقته بكل الأشياء من خلال التناص في ديوان "لماذ ا تركت الحصان وحيدا" فقصيدة (حبر الغراب)[٧] على سبيل المثال تعتبر نصا حيويا في المنظومة اللغوية يزيح النص القرآني متداخلا معه بامتداد القصيدة بدءا من اختيار "حبر الغراب" كعنوان لها واختيار شخصية الغراب وماله من حضور في النص القرآني وارتباطه بأول جريمة في التاريخ ويحمل التناص هنا ملامح القصة التاريخية وعناصرها من القاتل الذي يقتل أخاه ولا يعرف كيف يواري سوءته وما يقابل هذه القصة القرآنية مما يحدث في الواقع الحديث من التقابل بين الأخوة/ البشر على ساحة الأرض الضيقة.

بحثت في بستان آدم يوازي قاتل ضجر أخاه

وانعلقت على سوادك

عندما انفتح القتيل على مداه[٨]

فالغراب شاهد للجريمة مقترن اسمه بها ر غم أنه لم يرتكبها

لي ما عليك من الرماد. ولم

نكن في الظل إلا شاهدين ضحيتين

قصيدتين

قصيرتين

عن الطبيعة ريثما ينهي وليمته الخراب[٩]

فهل يطرح هنا درويش نفسه كشاهد على كل الأحداث ومتابع وكأنه يجلس الآن في مقعد خلفي في مسرح الأحداث يعيد قراءتها بعمق. وهو أحيانا يستحضر النص القرآني بشكل مباشر في صورة تضمين مثل نهاية هذه القصيدة بعد أن تتصاعد الحالة النفسية التي استعادت الآية بمختلف تنويعاتها حتى وصلت لاستدعائها كاملة.

ويضيئك القرآن:

(فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

كيف يواري سوءة أخيه، قال:

ياويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)

ويضيئك القرآن،

فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب[١٠]

التناص مع حديث أو قول مأثور

تكثر في أرجاء النص الدرويشي الإحالات إلى الخطاب الديني والتفاعل معه من خلال إقامة جدل مع بعض الأقوال المأثورة للرسول (صلى الله عليه وسلم) أو الأقوال الشائعة والمأثورة في الكيان اللغوي الإسلامي.

وإذا كانت هذه الأقوال والتناص معها يتزايد في التعامل مع النصوص الأخرى خاصة الإنجيل، إلا أنها ترتبط بروح الدين الإسلامي بعمق لاعتماد الشاعر على أقوال ارتبطت بمواقف فاصلة في التاريخ الإسلامي:

يا أهل لبنان .. الوداعا

شكرا لكل شخير ة حملت دمي

لتضئ للفقراء عيد الخبز

اليوم أكملت الرسالة

فانشروني إن أردتم في القبائل توبة

أو ذكريات أو شراعا.

اليوم أكملت الرسالة فيكم

حملت روحي فوق أيديكم فراشات وموتاي اندفاعا.[11]

هنا يفاجئنا الحضور النصي لخطبة الوداع الأخيرة التي ألقاها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بعد أن أتم رسالته وقرب الرحيل. وهذا يحمل نوعا من التشابه أو المعادل الموضوعي والتاريخي لخروج (محمود درويش) من بيروت في نهاية الحصار، بعد أن أدى رسالته فيها من خلال البقاء بها وقت الحصار، والسير أماما بالرسالة الفنية والسياسية، وإتمام مديح الظل العالي/ القصيدة الملحمية التي تعلي الكيان الحقيقي للمقاتل العربي وتحثه على الثبات، باعتبارها رسالة موجهة إلى العربي عامة في كل مكان.. واستدعاء رمز أو قول معين من الخطاب الديني يستدعي بالقطع بقية عناصر الخطاب ويقيم حوارية معه كيفما كانت أبعادها ومضامينها .

وتنتشر الأقوال المأثورة من الخطاب الإسلامي في نصوص "محمود درويش" المختلفة.[12] كما أنها تكثر في الفترات الأخيرة والحالية.[13]

الإحالة إلى النص الديني من خلال (الشخصية)

تعد من أبرز لحظات التناص عند درويش تلك التي تتحقق من خلال (شخصية ترتبط بالخطاب أو التراث الديني والنص الدرويشي غني بالشخصيات التي تحيل إلى النص الديني، والتي يستحضرها درويش سواء

بالمباشرة؛ بالتصريح والاسم (هاجر – محمد- إسماعيل..) أو بالإيحاء والإشارة إليها من خلال موقف تاريخي معين أو صفة (بعض الأنبياء- الحاكم العربي- الصحابة..).

وعلاقته بالشخصيات الدينية وكيفية حضورها إن هي إلا إنعكاس لعلاقته بالنص والخطاب الديني، فشخصية (محمد) صلى الله عليه وسلم.. عندما يستدعيها في بداية أعماله الشعرية في قصيدة (نشيد الرجال) يستدعيها بصورة مباشرة مستنجدا بها بغرض إدانة اغتصاب الأرض.

- آ لو.. أريد محمد العرب

- نعم من أنت؟

- سجين في بلادي

بلا أرض

بلا علم ... بلا بيت

- تحد السجن والسجان، فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل[١٤]

وتأخذ هذه الشخصية الإسلامية (الرسول العربي محمد عليه الصلاة والسلام) حضورا خاصا خلال نصوصه الشعرية ارتباطا بفكرة الرسالة والتكليف، ورفضا للاحتلال الصهيوني، ورفضا لمساوئ الواقع العربي والخطاب الجديد القائم على تأويل ظاهري للنص الإسلامي مما يحدث الفصل بين الخطاب والنص:

كم عرب أتوك ليصبحوا غربيا

وكم غربيا أتاك.. ليدخل الإسلام من باب الصلاة على النبي

وسنة النفط المقدس؟[١٥]

وبالرغم من تأصل هذه الشخصية في شعره إلا أن هناك العديد من الشخصيات المماثلة كشخصيات الأنبياء تنتشر في ثنايا النص بين الهامشية والمحورية لتعكس رؤى "محمود درويش" أو الزوايا المختلفة التي ينظر منها.

واستحضار هذه الشخصيات[١٦] وإن كانت قد وردت في القرآن إلا أنها في معظمها تمتد إلى النصوص الأخرى (الكتاب المقدس)، وبالتالي فنحن نرى إرجاءها إلى صفحات مستقلة تشمل التناص مع النصوص الثلاثة في نفس الوقت.

ومن الشخصيات التي تنتمي للخطاب الإسلامي وتوضح علاقة "محمود درويش" بالخطاب العربي وتقدم مداخل جديدة لقراءة عالمه الشعري شخصية (ولي الأمر/ الحاكم العربي[١٧])، ويرتبط وجود هذه الشخصية في النص بفكرة فساد الأنظمة العربية، وبتتبع نصوص (محمود درويش) نجد ظهور هذه الشخصية في أعماله منذ بدايات تفتحه الفكري في أواخر الستينات (خاصة بعد هزيمة حزيران) بدءا من ديوان (آخر الليل) وكلها في الغالب تربط السلطان/ الحاكم العربي بالمجد الزائف للكراسي والسمسرة والتخلي ...

- الخلافة حصنت سور المدينة بالهزيمة، والهزيمة
جددت عمر الخلافة[١٨]
ومدينة البترول تحجز مقعدا في جنة الرحمن[١٩]

وتبلغ إحالات هذه الشخصية أقصى مدى للرفض والانشقاق على الخطاب كاملا في ديوان (حصار لمدائح البحر)، وهو يدرك هذا الوتر ويعزف عليه جيدا كلما اشتد حنقه على المجال العربي وضجره من وجود "في كل مئذنة حاو ومغتصب"[٢٠]

وهو نفسه يشير لهذه النقطة في كتاباته النثرية" .. والدكتاتور يعيش في

حياتنا ويصوغ أسطورته التاريخية .. من هو ديكتاتوري: إنه مجمل خصائص الحاكم العربي الفرد الاستبدادي المجافي للطبيعة والمتجسد في حكام يتداخلون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد، دون أن أحدد ملامحه الشخصية المميزة[٢١].

ومن الشخصيات التي لا يمكن التغاضي عنها والتي وردت بمغزى خاص في نشيد "محمود درويش" الشعري، والتي تحيل بكثافة ووضوح إلى النص القرآني، وهي شخصية (البراق) و(الحمام) و(الهدهد).. الخ.

وكدت أعود قبيل انبثاق الفراق

ولكن حادثة الوهم تمت، وتم احتراق البراق

على شارع عج بالحاملين[٢٢].

البراق هذا الكائن الحي الطائر الذي يحلم الشاعر أن يحمله في رحلته الطويلة ويسرى به في الزمان والمكان ليصل في النهاية إلى القدس.. وفي هذا استدعاء واضح لقصة الإسراء والمعراج.. ولكن هذه المرة -ووفقا للحدث السياسي- يحترق البراق قرب النهايات على شواطئ هذا القلب المرهق في (هي أغنية).

ومن أقوى الرموز حضورا -خاصة في المرحلة الأخيرة (الهدهد) كشخصية تجسد النظر المطلق إلى الرحلة ككل (في أرى ما أريد- أحد عشر كوكبا..)

باعتبار الهدهد.. الدليل.. وحامل الرسائل للبعيد.. وهذه الشخصية تنتمي كذلك إلى النصوص الأخرى لورودها في الكتاب المقدس أيضا.. وبذلك فمن الملاحظ تعدد أنماط الشخصيات التي تضرب بجذورها في الخطاب الديني وتسفر عن وجود النص القرآني في روح ومضمون النص الشعري والتحام ذلك بأيدلوجية الشاعر ووزراؤه.. كذلك نلمح شخصيات أخرى كثيرة تظهر بنسب

مختلفة يمكن تتبع دلالاتها في نصوصه الشعرية. فالشاعر/ المقاتل/ الرسول/ المهاجر دائما وأبدا لا يستطيع -راغبا أو غير راغب- أن يكتب وصيته الأخيرة، لأن رحيله الدائم هجرة في الزمن لابر لها.

والهجرة كذلك محاولة للنهوض من جديد ولخوض لحظة قادمة.

"هل تذكرون دموع هاجر

أول امرأة بكت في هجرة لا تنتهي؟

يا هاجر احتفلي بهجرتي الجديدة من ضلوع القبر حتى الكون

انهض"(٢٣).

وتتعدد المواقف التي يتناص فيها الخطاب الشعري مع الديني والتي تخدم في مجملها الخطاب الذي تتسع دلالاته وتخرج عن نطاق اليومي لتكتسي بأبعاد أخرى من الإنساني والزمني(٢٤)، يتسرب فيها النص القرآني في مسام القصائد ليحدث مزجا أو حوارية متفاعلة بين الخطابين.. مثل موقف الإسراء، والبشارة الأولى(٢٥) وغيرها.

الموقف

يبرز في أشعار محمود درويش العديد من المواقف التراثية المرتبطة بالتراث الديني التي تشكلت في نسيج نصه الشعري والتي نجح إلى حد كبير في الارتكاز عليها لتفسير الواقع الفلسطيني المقهور من خلال الشكل والمضمون، فكثيرا ما نلاحظ تناصا مع القصص القرآني من حيث البناء أو السرد أو مضمون القصة والالتحام مع عناصرها لتخليق النص الشعري بكياناته الخاصة التي تستند إلى أعمدة الحادثة الدينية.

ولعل من أكثر المواقف تداخلا في الفضاء النصي لدرويش تلك التي توحي

بالهجرة وتجسد فكرة التشريد وغربة الروح.. ومن أكثر ألفاظه إيحاء بذلك وتجسدا له "هاجر" الجدة، و"هاجر" التي حملت المدينة على كتفيها للصحراء وهاجرت، و"الهجرة" عنده أيضا "الرسالة" هجرة الرسول لإرساء الوجود الذي لأجله بعث، و"الهجرة" جرح الانقطاع عن الجذور وترك القدس وهجرة "المسيح" وهجرة "موسى".

وقد أجاد "محمود درويش" تفجير هذا اللفظ "الهجرة" والعزف على هذا الوتر المتنامي في أشعاره منذ البدايات الأولى وحتى ديوانه الأخير "لماذا تركت الحصان وحيدا" الذي يعتبر على حد قوله: "سيرتي الذاتية، طفولتي والمكان"(٢٦) والذي يعيد فيه صياغة علاقاته بما مضى وما فيه من الارتجال والهجرة:

"هي هجرة أخرى.. فلا تكتب وصيتك الأخيرة والسلاما..

لابر إلا ساعداك.. فتقمص الأشياء

كي تتقمص الأشياء خطوتك الحراما

واسحب ظلالك من بلاط الحاكم العربي

حتى لا يعلقها وساما(٢٧)

التناص مع الإنجيل

مما يثير الدهشة ويلفت الانتباه بعنف، استخدام (محمود درويش) للنص الديني المسيحي.. الذي يتضح فيه التوحد الشديد بمأساة المسيح، فكلاهما (الفلسطيني) و(المسيحي) قد تعرض للصلب والتعذيب من اليهود وربما في نفس الأمكنة تماما، كلاهما يحمل رسالته التي بها ولأجلها يموت: النبوة والقصيدة كمرادف للكيان الفلسطيني عامة ومرادف للكيان الشاعر في

محمود درويش.

ومن هنا ينتشر التناص المسيحي في مستويات عديدة جدا من النص الشعري، وتتعدد أشكال ظهوره في عبارة أو حضور شخصية ما، أو نص من التراث المسيحي والعهد الجديد، وتتنوع بغزارة من مرحلة لأخرى، إلا أنها -في كل مرحلة- تأخذ دلالات خاصة.. فالإنجيل كنص ديني مسيحي وخطاب ممثل للرسالة والشاعرية والتضحية موجود باستمرار على الامتداد الزمني لأشعار "محمود درويش".

صليب يرتدي نار قصيدة

من أكثر الرموز المسيحية تواجدا في شعر (محمود درويش): "الصلب" كرمز لتضحية الشاعر/ الرسول من أجل شعبه راضيا حاملا الصليب وسائرا حتى النهاية. والصليب هنا متعدد الدلالة، بل إنه يكاد يكون هو الرمز المسيحي السائد في المرحلة الأولى تحديدا بالإضافة للتناص من خلال بعض المواقف والشخصيات بصورة قريبة من السطح، فالصليب هو الظلم والتشريد والقتل الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني، وهو في نفس الوقت (القصيدة) و (الحلم الذي يحمله الشاعر راضيا) وهو دافع جيد للصمود يمنح الشاعر والمقاتل حق الوجود من خلال الدفاع أو الاستشهاد على أخشاب هذا الصليب:

المغنى على صليب الألم
جرحه ساطع كنجم
هكذا يصبح الصليب
منبرا أو عصا نغم..
ومساميره وتر[٢٨]

وإذا كان الصليب بداية الرحلة فهو أحد أشكال تداعي النص الديني بامتداد الفعل الشعري لديه وهو الجرح الذي لا يستطيع التخلي عنه ليكون.

مرة أخرى.. نزلنا عن صليبنا

فلم نعثر على أرض،

ولم نبصر سماء[٢٩]

وهو استهداف الفلسطيني من الشعوب حتى العربية[٣٠] وباستمرار انفتاح النص الشعري وإعادة قراءته يمكن اكتشاف دلالات جديدة للصليب ولعملية الصلب.

ولما كان "المسيحيون يعتقدون أن الله سبحانه وتعالى أوصى آدم ألا يأكل من الشجرة فأكل منها بإغواء إبليس فاستحق العذاب، ولكن الله رحمة منه بعباده جسد كلمته وهي ابنه الأزلي تجسيدا ظاهرا ورضي بموته على الصليب، وهو غير مستحق لذلك لكي يكون ذلك فداء لخطيئته الأولى، ولم يكن في استطاعة أحد أن يقوم بذلك الفداء سوى ابن الله وابن الإنسان معا - على حد تفكير أو عقيدة المسيحية- وكان ذلك الابن هو المسيح"[٣١]

ولما كان هذا يلخص فكرة التكفير عن الخطيئة الأزلية لآدم، وفي إطار التحام درويش الشديد بالنص والفكر المسيحي (بحكم المكان والتراث ...الخ) تنتج فكرة المقاتل الفلسطيني/ المخلص.

"يهذي خارج الذكرى

أنا الحامل عبء الأرض، والمنقذ

من هذا الضلال"[٣٢]

ومن هنا التحمت شخصية المقاتل بالشاعر بشخصية المسيح في حمل كل منهما للصليب في البداية - وفي اشتراكهم جميعا في أن كلا منهم إنما خلق

ليكفر عن الخطيئة الآدمية ويحمي شعبه من العذاب الأبدي.

يا ابن الهواء الصلب، يا ابن اللفظة الأولى

على الجزر القديمة، يا ابن سيدة البحيرات البعيدة،

يا ابن من يحمي القدامى من خطيئتهم، ويطبع فوق

وجه الصخر برقا أو حماما

لحمي على الحيطان لحمك يا ابن أمي.[٣٣]

"ففي هذا العهد قبل الابن أن يتخذ لنفسه جسدا بشريا ويولد من امرأة تحت الناموس ويحفظ ما كان ينبغي على الناس أن يحفظوه ويحتمل ما كان عليهم أن يحتملوه قصاصا عن خطاياهم، وأن يقدم ذبيحة لله عن خطايا البشر"[٣٤]

ويسهم البعد الثالث أيضا لوجود المخلص -بعد الصلب والتكفير عن الخطيئة- في إنتاج خطاب جمالي آخر من نوع خاص يحقق جزءاً هاما من أيديولوجيا محمود درويش ويقيم جدلية مع الواقع والخطابات المجاورة ويضع الأيدي على خيوط الرفض والثورة: هذا البعد يتمثل في فكرة القيامة - النهوض- الانتفاض.. وهي فكرة يمكن تتبعها أيضا في أعماله كلها وتتبع تجلياتها في دواوينه المختلفة.. وفيها حضور للنص المسيحي من خلال فكرة القيامة بعد الصلب[٣٥]. ولكن حضور الديني في هذه الحالة لا يكون إلا في إطار رؤية الشاعر الخاصة واحتياجه الطويل للثورة ولعودة الغائبين ولشد قوى المقاتل العربي ولتحقق الكيان الإنساني وحقه في الأرض أولا وأخيرا.. فيقول مرة:

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير

قم اقرأ سورة العائد

وحث السير

إلى بلد فقدناه بحادث سير [٣٦]

ويقول:

دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا

وانتصر في آخر التاريخ

لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك في انهياري

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر

ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان

قيامة، وقيامة بعد القيامة [٣٧]

ويكثر وجود المواقف التراثية المسيحية في نصه الشعري انطلاقا من تعاطفه الشديد مع الشخصية/ الكيان/ الفكرة المسيحية في مقابل الاعتداء الصهيوني تحت ستار اليهودية. فكثيرا ما يتردد في أعماله ما يشير للعشاء الأخير وما شابه من المواقف التي لا يمكن فصلها عن النص والتراث المسيحي"

عاد المسيح إلى العشاء

كما نشاء.

ومريم عادت إليه على جديلتها الطويلة

كي تغطي مسرح الرومان فنيا.

هل كان في الزيتزن ما يكفي من المعنى.. لنملأ.

راحتيه سكينة وجروحه حبقا؟ [٣٨]

الشاعر والمخلِّص

وارتباط الشاعر بالنص المسيحي وانتشار أفكار الخطاب المسيحي وعناصره في تكوينه لهذه الدرجة تجعل حضور الشخصيات المسيحية عفويا لدرجة عالية جدا وتجعل اتصاله بها لا يقف عند وجودها فقط أو استيحائها، لكنها هنا شخصية فاعلة في النص الشعري والشاعر متمثل جيد لروح الشخصية وصفاتها.. كما أنه يجعل لوجودها في القصيدة حتمية وجودها في التراث الإنساني لأنها تبقى في النص الحديث روحا نابضة ودما حيا حاملا للبعد التاريخي والديني ومحملا بدلالات النص الحالي.

ومن أبرز الشخصيات المسيحية التي تعتبر إحدى دعامات وجود "العهد الجديد" في نصوص "محمود درويش" شخصية "المسيح" والتي ترتبط ارتباطا مباشرا وحيويا مع شخصية الفلسطيني/ المصلوب والشاعر/ حامل الرسالة والمخلص الذي يحمل صليبه ويمضي باتجاه الحلم.

وإن كانت العلاقة بهذه الشخصية في بداياته توقفت عند الاستدعاء المباشر

– ألو..

– أريد يسوع.

– نعم من أنت؟

– أنا أحكي من إسرائيل... (٣٩)

كما شملت المرحلة بعض الإشارات الموحية البسيطة لارتباط هذه الشخصية بالبطولة والتضحية:

ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب

ظل طفلا ضائع الجرح جبان(٤٠)

إلا أن استمرار المعاناة والإبحار في الوقت والثقافات عمق علاقته بهذه الشخصية التي- بعد أن كانت تأتي ككل جامد وكرمز محدود الدلالة-أصبحت تتفتت وتفاجئنا خلف لغة النص الشعري الذي يمتص كل أو معظم ما يتعلق بهذه الشخصية من مواقف -أشرنا إليها- مما يتعلق بصلب العقيدة المسيحية من التطهير والقيامة والخلاص.. أو معجزات وصفات كإنزال المائدة من السماء بطلب الحواريين:

كلوا من رغيفي.. اشربوا من نبيذي

ولا تتركوني

على شارع العمر وحدي

كصفصافة متعبة.(٤١)

ولا تأتي شخصية المسيح مفردة لكنها دائما -خاصة بعد تجاوز المراحل الأولى- في تواصل ما، بالصليب/ القضية، أو الأم/ الأرض أو... ولا تختفي من نفسية الشاعر علاقات هذه الشخصية مما يستدعي إلى فضاء النص الشعري شخصيات أخرى ترتبط وثيقا بشخصية المسيح وبالأطر العامة للصور الفلسطينية، ومن ذلك شخصية (العذراء) ذات الأبعاد العديدة والدلالات الواسعة، فهي الأم/ الأرض/ المرأة/ الحبيبة/ القيمة..

تخرج العذراء من ضلعي

تكون مشيئتي

وأصاب بالأمطار والبرق الذي أدمنته

ناهضا من قبركم والأرض للشهداء. (٤٢)

بالإضافة لشخصية المسيح والعذراء من الخطاب المسيحي تتداعى شخصيات أخرى كثيرة في تضاعيف النص الدرويشي سواء بشكل مباشر من

خلال حضور الاسم في حد ذاته الذي يستحضر بالتالي ملامح الشخصية إلى ميدان التفاعل معها في القصيدة في إطار ديناميات التناص التي يستخدمها الشاعر.. ومن هذه الشخصيات مثلا شخصية "زكريا" و"يوحنا المعمدان" وغيرهما:

أبي كان في قبضة الإنجليز وأمي تربي جديلتها

وامتدادي على العشب

وفي شهر آزار تستيقظ الخيل

سيدتي الأرض!

أي نشيد سيمشي على بطنك المتموج بعدي

وأي نشيد يلائم هذا الندى والبخور

كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين

في بدئها المتواصل.(٤٣)

التناص اللفظي في العهد الجديد

أنزل الله سبحانه وتعالى القرآن الكريم على العرب بلسانهم، ومن ثم جاء هذا النص الديني الإسلامي مرتبطا باللغة العربية في بنياتها اللغوية وتكويناتها ومن ثم فهو أحد النصوص اللغوية والتاريخية الهامة -إن لم يكن أهم النصوص باعتباره النص المقدس- الممتدة في الزمن والتي تمثل جزءاً من الكيان اللغوي العام لهذه اللغة.. وبالتالي عند التعرض للتناص القرآني كان من الضروري -الذي يلح بذاته- البدء من التناص على مستوى اللغة والآيات وغيرها ثم الدخول شيئا فشيئا إلى الخطاب الذي يحمله كل من النص الديني ونص "محمود درويش".. بينما في حالة النص المسيحي وجدنا التداعيات

النصية تبدأ من الفكرة والمحتوى وشعرية النص القائمة بذاتها، خاصة وأن الإنجيل قام الحواريون بكتابته وتعرض إلى العديد من الكتابات والترجمات.

ولكن على الرغم من أن التناص مع الإنجيل يبدأ عند الشاعر "محمود درويش" من الروح والفكرة الخالصة والتداخل مع مفردات الخطاب المسيحي فإن هذا يأخذنا -وبلا شك- إلى لغة النص التي لا تنفصل -بحال من الأحوال- عن كيانه ومحتواه، ويتجسد ذلك في أجزاء -بدءا من رحلته الشعرية وحتى الآن- لإنتاج دلالات خاصة تقوم في معظمها -كإحالات إلى النص المسيحي- بالتوحيد بين شخصية الفلسطيني المصلوب المقاتل الشاعر حامل الرسالة والذي يحمل على عاتقه مهمة التكفير عن تراخي الحكم العربي[٤٤] وضرورة الصمود بذاته أمام مصيره المحتوم:

وهو حامل دائما خبزه ونبيذه:

كلوا من رغيفي

اشربوا من نبيذي

ولا تتركوني على شارع العمر وحدي[٤٥]

فأبيات كهذه تحيلنا بسرعة إلى كلمات المسيح في إنجيل متى، الإصحاح السادس والعشرين[٤٦] : "وبينما كانوا يأكلون، أخذ يسوع رغيفا وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: (خذوا، كلوا، هذا هو جسدي) ثم أخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا: (اشربوا منها كلكم فإن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد والذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا).

ولا ينسى دائما أن يدين الصهيونية السياسية التي تأخذ من التوراة -كذبا- أساسا لها يبيح الفعل الاستعماري لأجل الحصول على أرض الميعاد[٤٧].

أما كان من حقنا أن نحب ونلعنها أورشليم

إذا ما ادعى الكذب فيها نبي الظلام

فقد يكذب الأنبياء، وقد يصدق الشعراء كثيرا[٤٨]

وبالعودة للنص المقدس نجد في إنجيل متى، الإصحاح الثالث والعشرين "يا أورشليم يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين إليها"[٤٩].

وأيضا في الإصحاح الرابع والعشرين "فلا تصدقوا، فسوف يبرز أكثر من مسيح دجال ونبي دجال"[٥٠].

ويتتبع النص الشعري عند "محمود درويش" يسفر النص الديني المسيحي عن نفسه من خلال اللفظ أو العبارة أو أقوال المسيح[٥١].

العهد القديم - جدلية الديني/ السياسي

ارتبط النص الشعري عند "محمود درويش" أيضا بالتوراة كنص ارتباطا من نوع خاص، بدأ من الطفل محمود درويش، الذي باغته هذا الارتباط على مستويين في نفس اللحظة:

المستوى الأول: في صورة الحاكم العسكري الذي استدعاه إلى مكتبه في قرية "مجد الكروم" وهدده بعدم السماح لأبيه بالعمل في المحجر إذا مضى في كتابة الشعر بهذه الطريقة عندما ألقى لأول مرة قصيدة له في مهرجان في قرية (دير الأسد) ربما لم يعد يذكرها ولكنه يذكر فكرتها[٥٢]: "يا صديقي بوسعك أن تلعب تحت الشمس كما تشاء. بوسعك أن تصنع العابا ولكني لا أستطيع. أنا لا أملك ما تملكه. لك بيت وليس لي بيت، فأنا لاجئ. لك أعياد وأفراح. وأنا بلا عيد أو فرحة ولماذا لا نلعب معا؟"[٥٣].

أما المستوى الآخر: فكان في صورة "شوشنة" معلمته اليهودية التي قال عنها: "أنقذتني من جحيم الكراهية -لقد علمتني أن أفهم الثورة كعمل أدبي

وعلمتني دراسة "بياليك" الشاعر اليهودي بعيدا عن التحمس لانتمائه السياسي وإنما لحرارته الشعرية. لم تحاول أن تعبئنا بالسموم من البرامج الدراسية الرسمية التي ترمي إلى دفعنا إلى التنكر لتراثنا"[٥٤] لقد أنقذتني شوشنة من الحقد الذي ملأني به الحاكم العسكري"[٥٥].

وربما منذ هذا الوقت المبكر بدأت تنشأ ولو بصورة ضمنية، ثنائية: السياسي/ الإنساني وفكرة الصهيوني واليهودي، وكما يتضح من شعر "محمود درويش" أن هذه الثنائية رسخت في أعماقه آخذة في التنامي والتبلور كضدية تتقارب وتتباعد وفقا لظروف المرحلة الفكرية والفنية للشاعر:

أورشليم التي عصرت كل أسمائها

في دمي

خدعتني اللغات التي خدعتني

لن أسميك

إني أذوب وإن المسافات أقرب

وإمام المغنين صك سلاحا ليقتلني

في زمان الحنين المعلب

والمزامير صارت حجارة

رجموني بها واعتادوا اغتيالي[٥٦].

ومن الواضح أن عنوان القصيدة نفسه يحيل إلى النص التوراتي حيث العنوان "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" وهذه الإحالة تكشف عن قراءة عميقة للنص الديني.. وارتباط حميم به.. فالمزمور أو "مزامير داود" كما ورد في القاموس المحيط هي "مقطوعات كان يتغنى بها من الزبور وضروب الدعاء"[٥٧] وعدد المزامير في العهد القديم مائة وخمسون مزمورا أما المزمور

الحادي والخمسون بعد المائة إنما هو مزمور الشاعر "محمود درويش" الذي يمثل أنشودة صغيرة ودعاء، وإدانة لليهود ورؤية حزبية الواقع العربي.. كما أن (إمام المغنين) تنقلنا بدورها إلى النص الديني حيث إمام المغنين في التوراة رمز للشخص الخير المطيع للرب والمحب لداود الناقم على الشر وعلى أخطاء اليهود (حتى متى تحبون الباطل وتبتغون الكذب، فاعلموا أن الرب قد ميز تقيه. الرب يسمع عندما ادعوه. ارتعدوا ولا تخطئوا... اذبحوا ذبائح البر وتوكلوا على الرب)[٥٨].

ويرى محمود درويش في هذه القصيدة -وتمتد هذه الرؤية بامتداد شعره- أن هذا الرمز الخير قد استخدم في العصر الحديث كوسيلة لاغتيال الفلسطيني والسطو على أرضه. وهنا يتحدث "محمود درويش" من خلال موقفه الأيديولوجي أيضا باعتبار أن إمام المغنين يرمز إلى فكرة (الديني) ككل ويشير إلى محاولة تأطير النص الديني بالفكرة الصهيونية وإخضاعه لخدمتها سياسيا، ولا ننسى أن إمام المغنين يمثل قوة الإنشاد والصوت ويصوغ مزاميره على الأوتار وآلات الغناء، ولعل هذا يخلق علاقة ما مع الشاعر الذي هو صوت قومه ومنشدهم، ومن ثم يؤكد هذا مدى ألمه وشعوره بالخديعة عندما (المزامير صارت حجارة)، (إمام المغنين صك سلاحا)، (أورشليم أخذت شكل زيتونة دامية).

وانطلاقا من هذه الفكرة وعودة إليها وتنويعا على العديد من أوتارها تكثر تداعيات النص الديني اليهودي في القصائد، واعتمادا على النصوص الشعرية للشاعر يمكن اكتشاف المساحة الكبيرة التي شغلها وجود "العهد القديم" في فضاء النص الشعري والتي بلغت فيها ثنائية الدين/ السياسة ذروة تضاربها وتناقضها في الثمانينات (فترة حصار بيروت) في قصائد (مديح الظل العالي)

(وديوان حصار لمدائح البحر) ثم أخذت تتجه بعمق إلى الفلسفي والمطلق في (أرى ما أريد) (أحد عشر كوكبا) و(لماذا تركت الحصان وحيدا).

وإن كان التناص اليهودي بدأ في إشارات بسيطة فقد أخذ يتبلور من نص لآخر داخل خطاب "محمود درويش" الشعري والجمالي ففي قصيدة "مزامير"(٥٩) على سبيل المثال، نلمح تناصا -من الواضح أنه معتمد- بدءا من العنوان الذي يوحي أننا أمام علاقة مباشرة مع النص اليهودي، ثم يكون السؤال الذي يكتشفه "محمود درويش" ويحاول مرة أخرى أن يصوغ من خلاله العلاقة بين الديني والسياسي:

دلني على مصدر الموت

أهم الخنجر أم الأكذوبة؟ (٦٠)

وطرح لفظة الأكذوبة بدء من هذه القصيدة يكون بداية لتجليات أخرى من مشوار "محمود درويش" الشعري تمثل موقفه السياسي فيما بعد انطلاقا من وتأكيدا على أن الصهيونية تقوم في أساسها على أكذوبة (٦١).

ومن الواضح أن هذه التناصيات تسير كلها في اتجاه الرؤية العامة للشاعر بدءاً بفكرة الشاعر الرسول:

اتبعيني أيتها البحار التي تسأم لونها

لأدلك على عصا أخرى(٦٢)

وإدانته -من خلال التركيب التراثي للجملة- للعدوان الصهيوني على الأرض المحتلة:

لا تقولوا: أبانا الذي في السموات

قولوا: أخانا الذي أخذ الأرض منا.. وعاد(٦٣)

كذلك في قصيدة (بحر النشيد المر)(٦٤):

يسرق خاتما من لحمها ويعود من دمها إلى تلموده:

ويكون– بحر، ويكون– بر،

ويكون– غيم، ويكون – دم، ويكون – ليل،

ويكون – قتل، ويكون – سبت

وتكون –صبرا.

ويتحقق هنا التناص مع بعض البني الشكلية في "سفر التكوين"[٦٥] التي تؤكد في مضمونها القانون الصهيوني في الوجود الذي لا يتحقق إلا بالقتل، ويقوم على أعمدة تشكل لوحة من بحر وغيم ودم وليل وقتل وسبت[٦٦] –يوم اليهود– وفي النهاية تتفق هذه العناصر على حصار العربي والفلسطيني واغتياله في كل مكان فتكتب حروف (صبرا).

وكما أن للنص اليهودي حضوره القوي –كبناء لغوي خاص له ديناميات وقوانينه– داخل النص الشعري فقد قام "محمود درويش" باستدعاء بعض شخصياته وإسقاط هذا على الواقع الحديث، وليس أدل على ذلك من اختياره لشخصيات كان لها في التراث مواقفها ضد بني إسرائيل وأخطائهم التي ارتكبوها في العهد القديم متمكنا من إقامة جدليات بين هذه الشخصيات اليهودية التي تتداخل أو تأخذ تشكيلاتها الخاصة هي فضاء النص الشعري تتمثل غالبا في شخصيات بعض الأنبياء أو القديسين والصالحين.

ومن أكثر هذه الشخصيات بروزا تطالعنا شخصية (حبقوق) وهو من أنبياء اليهود الصالحين استحضره "محمود درويش" في قصيدة "نشيد الرجال" مستفيثا به ضد بشاعة فكرة الاحتلال:

– أموجود هنا حبقوق؟

– نعم، من أنت؟

- أنا يا سيدي عربي

وكانت لي يد تزرع

ترابا سمدته يدا أبي وعين أبي

وكانت لي خطي وعباءة..

وعمامة ودفوف

وكانت لي..

- كفى يا ابني!

على قلبي حكايتكم

على قلبي سكاكين[٦٧]

وهو يصل في ختام القصيدة إلى حالة من التعاطف لدى النبي اليهودي حبقوق مع الشعب الفلسطيني استنادا لفكرة أن كل الأديان ترفض السطو والاحتلال.

ولا يكف "محمود درويش" في مراحله الأولى عن استدعاء الشخصيات اليهودية مثل موسى وإرميا وإشعيا وغيرهم

لم أجد جسمك في القاموس

يا من تأخذين

صيغة الأحزان من طروادة الأولى

ولا تعترفين

بأغاني إرميا الثاني[٦٨]

أما إرميا فهو من أنبياء اليهود الصالحين الذين عرفوا بغضبهم على أخطاء بني إسرائيل وهو مكلف من قبل الرب بحمل الرسالة إلى الشعوب والممالك "جعلتك نبيا للشعوب .. فقال الرب لي لا تقل إني ولد لأنك إلى كل

من أرسلك إليه تذهب وتتكلم بكل ما آمرك به، لا تخف من وجوههم لأني أنا معك لأنقذك، يقول الرب"[٦٩] وقد غضب على إسرائيل لما عصيته وتألم كثيرا "أما شعبي فقد نسيني أياما بلا عدد"[٧٠].

ولكنه كان يحاول دائما هداية هذه الأمة العاصية بأمر من الرب "اذهب وناد بهذه الكلمات نحو الشمال وقل ارجعي أيتها العاصية إسرائيل. يقول الرب"[٧١] والشاعر في الغالب يتوحد بهذه الشخصيات التي تتعرض للألم والنسيان من أجل ما تحمل من رسالة، أو على الأقل يربطه بها صف واحد هو الدفاع عن قضية معينة ورفض الظلم وكأن كلا منهما يكمل الآخر ويستند إلى ألمه ويشتد به ويشد من أزره لإدانة العدوان.

وفضاء النص الشعري لدى "محمود درويش" زاخر بالشخصيات اليهودية التي لا تأتي مفردة أو منبتة في إطار البناء الشعري ومنفصلة عن سياقاتها ولكنها تأتي في علاقات سواء علاقاتها بعالمها في التراث كما وردت في النص الديني أو ما تشكل لها من علاقات فنية وأيديولوجية في سياق القصيدة.

ومن ثم.. بتداعى العديد من المواقف والأحداث التي تحقق التداخل النصي.. فقد تواجد النص الديني في العديد من المواقف التي طالعتنا بين ثنايا النص الشعري، ونستطيع الحديث عن هذه المواقف في إطار أكثر من صورة، فهناك مواقف تكاد تكون تجسيدا لبعض الخطوط الأساسية أو الممتدة في نسيج أيديولوجية "محمود درويش" وبالتالي يكاد يكون التعبير عنها في مواقف شبه ثابتة بشكل عام في أطر التعامل مع النص الديني، منها على سبيل المثال مواقف (النبي) الذي يقتل لأجل قومه والذي يظلم من قومه أنفسهم رغم دفاعه عنهم ويتعرض للخيانة والرفض:

تفاصيل تلك الدقائق

كانت عناوين موت معاد

وأسماء تلك الشوارع

كانت.. وصايا نبي يباد[٧٢]

ويشير هنا إلى الوصايا التي جاء بها موسى في تعاليمه والتي كان يخالفها اليهود والتي يسقطها الشاعر في هذا العصر على أسماء الشوارع والحقائق الدينية التي يستتر وراءها الصهاينة ويأخذونها مبررا للغزو وسلب الأرض.

كذلك من المواقف التي تكاد تكون ثابتة في مضمونها من خلال تكرار الشاعر لها بأكثر من مستوى في التعبير: مبررات النبوة، حيث يرى بشكل عام في تعامله مع النص الديني (سواء القرآن أو الكتاب المقدس) أن النبي لا يكون جديرا بالرسالة إلا إذا قاسى واحتمل ما يلاؤمها من العذاب:

فتحوا جرحا ليعطوك صباح

هدموا بيتا لكي تبنى وطن..

حسن هذا.. حسن

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا[٧٣]

كما أن من صور المواقف أو العلاقات التي تتواجد بكثرة في نسيج النص الشعري علاقة الشاعر بالأم/ الأرض من خلال علاقة النبي بأمه التي تعتمل في فضاء النص وتخلق مساحاتها الخاصة وأشكال تداعياتها. ومن هذه التداعيات، ميلاده المتجدد من أحشائها كلما لفته الهزيمة في الذات أو الحكم والاغتيال اليومي للشاعر على كل المستويات وتجدد ملامح هذا الاغتيال والانكسار كلما ولدت الحياة فيه من جديد، وثمة إشارات متعددة في النص الدرويشي إلى عمق العلاقة بين الشاعر وهذه الأم الأرض -التي تربطنا بخط نفسي خاص بالشاعر هو علاقته الحياتية العادية بأمه التي تفسرها أشكال

أخرى من التناص لسنا بصدد الحديث عنها الآن[٧٤]- كما توجد إشارات توحي بمحاولة الشاعر لتفسير هذه العلاقة من خلال إعادة صياغتها جماليا وتفتيتها والنظر إليها من جوانبها المختلفة:

فهي -الأرض- المرأة الحامل/ المرأة القاتل.. التي تعذب أبناءها بالنشيد، والتي ترسم خطواتهم في الصخر في الوقت ذاته الذي تتخلى فيه عنهم سواء بإرادتها أو بإرادة الغزاة:

مليون رحم يصلي لميلادنا يا صديقي ولا تلد الوالدة
عشاقك ابتعدوا عن خناجرهم. آه أيتها المرأة الحامل
المرأة القاتل. الأرض أصغر من صمتك المتواصل.. لكن
بطنك أصغر من طعنة أو نشيد
سننشده في الممر الأخير [٧٥]

وهو بقدر حبه لهذه الأرض/ الأم وإيمانه بأنها الحامل لميلاده الجديد الذي لا يتحقق غالبا وإن تحقق فإنه محاصر بالموت والخناجر إلا أنه يدينها أحيانا سواء على المستوى السياسي (الحكم والحاكم العربي بل والوطن العربي المتخلي كله) أو على المستوى النفسي من خلال إدانته لعبء القضية التي يحتملها محبا وطائعا، والتي يحتملها أحيانا لأنه يحتملها أو لأنه لا بديل له عن ذلك.

ويتكرر هذا النمط من الإيحاء في الكثير من أعماله الشعرية -تحديدا التي تحمل روح الرثاء[٧٦] مثلما تحقق ذلك في السطور السابقة في حديثه لذكرى "عز الدين قلق" من قصيدة "الحوار الأخير في باريس".. فعز الدين قلق" رغم خصوصية تكوينه الشخصي وموقفه السياسي هو كل الشهداء الفلسطينيين وهو كل الأبناء الذين خبئوا في بطون أمهاتهم مثل موسى عليه

السلام عندما هجم الغزاة ثم هم يولدون ويكبرون ليفاجئهم الموت في كل المرات أثناء دفاعهم عن هذه الأم/ الأرض/ العقيدة/ الرسالة التي (بطنها أصغر من طعنة أو نشيد سننشده في الممر الصغير) والممر الصغير هنا يمنحنا إيحاءً نفسياً وذهنياً بالرحلة القادمة لحمله رسالة المرهقين والمحاصرين بحلمهم حتى النهاية في هذا الصراع التاريخي مع اليهود.

ومن المواقف التي تنتمي للنص التوراتي موقف اليهود أنفسهم ومنهجهم في السعي لتحقيق رغبتهم أو هدفهم الصهيوني وقدرتهم على التقنع بالنصوص ولا ننسى أن هذه الإدانة لعلاقة اليهود بالنص كانت في بعض المراحل أحد الأسباب الرئيسية على المستوى النفسي والأيديولوجي والجمالي في اللجوء إلى النص الديني، واليهودي تحديدا من قبل الشاعر، فيتغلغل "محمود درويش" داخل خطابهم الديني بدء من النص (التلمود) ومرورا بدورة من الطقوس والممارسات من البكاء على حائط المبكى واتباع الأساليب الصهيونية من إخفاء السيف وراء دمعة مزيفة كخطوة في الصعود نحو الفكرة السياسية في مطاردة الفلسطيني حتى آخر قطرة في دمه للاستيلاء على أرضه، ثم العودة إلى التلمود لإيجاد شرعية لذلك السطو:

يخرج الفاشي من جسد الضحية

يرتدي فصلا من التلمود: اقتل - كي تكون

عشرين قرنا كان ينتظر الجنون

عشرين قرنا كان سفاحاً معمم

عشرين قرنا كان يبكي.. كان يبكي

كان يخفي سيفه في دمعته.. أو كان يحشو

بالدموع البندقية.. عشرين قرنا كان ينتظر

الفلسطيني في طرف المخيم [٧٧]

ويلقي "محمود درويش" هنا ظلا من التحليل لنفسية اليهود وقدرتهم على التسلل نحو أطماعهم من ثغرات دينية ولو كانت ضيقة جدا مثلما طال احتماؤهم بحائط المبكى في القرون السابقة.

وتكثر في فضاء النص الشعري المواقف التي تبرز وجود النص التوراتي وهي تطالعنا سواء بصور جزئية أو كلية في قصائد الشاعر "محمود درويش" وسيأتي الحديث عنها بتفصيل وتوضيح أكثر في الحديث عن آليات استخدام النص الديني.

ومن مميزات الرمز الديني عند الشاعر أنه لا يتوقف عند حدود استخدام اللفظ في المستوى الأول أو استخدامه كعلامة في السياق اللغوي ، ولكن الرمز الديني لديه والحادثة المنتمية للنص الديني قابلة للتفجير المستمر بطول الرحلة المرهقة من الوطن وفيه وإليه مما يوحي بأصالة وجود هذا الرمز وتمثل الشاعر له، وقابلية الكيانات والتراكيب المستمدة منه للدخول في علاقات متجددة دائما ومكتملة، وفي نفس الوقت مفتوحة لتوليد دلالات جديدة فهذا الرمز (حائط المبكى) على سبيل المثال، يأخذ في القصائد الأولى التي في مجملها، بينما نرى حائط المبكى في ديوان "حصار لمدائح البحر" تعبيرا عن فكرة القناع اليهودي في صورتها السياسية. فهي أسلوب الإسرائيليين في التحايل ومحاولتهم للاحتفاظ بشيء في الأرض العربية المحتلة حتى لو كان الحائط الذي يمارسون بجواره طقس البكاء على هزيمتهم التاريخية كثغرة ينفذون منها إلى القدس وتبرر وجودهم حتى يمكنهم الاستيلاء عليها فيما بعد، ثم نرى الحائط في ديوان "هي أغنية – هي أغنية" ويعد الخروج من بيروت وحالة الشجن التي اعترته وأسفرت عن نفسها بصورة

شفافة في القصائد في ديواني "هي أغنية- هي أغنية"، "أرى ما أريد" ، والتي أعقبها استغراق وتأمل كبيران بنوع من محاولة رؤية الواقع وتفاصيل الرحلة من بعيد في (أحد عشر كوكبا)، (لماذا تركت الحصان وحيدا) كما عبر عنها "محمود درويش" بإدراك ووعي شديدين في رسائله النثرية إلى سميح القاسم[٧٨]، فإننا نستشعر في (هي أغنية) تفجيرا جديدا للفظة (الحائط) فهو حائط العناد والرفض الفلسطيني الذي ينهض في وجه اليهود:

فلتدخلوا في أريحا الجديدة سبع ليال

قصار فقط

... فلن تجدوا حائطا تكتبون عليه أوامر

تنهي عن الزنزلخت وعنا

ولن تجدوا جثة تحفرون عليها (مزامير) رحلتكم

في (الخرافة).[٧٩]

ونحن نشير هنا إلى حائط المبكى باعتباره أحد الرموز المنتمية للخطاب الديني. إلا أن مثل هذه الرموز تطالعنا باستمرار في القصائد سواء مفردة أو في علاقة ما توحي بموقف معين أو رؤية جمالية لعناصر الخطاب كما أشرنا من قبل، ولعل من أكثر العلاقات استخداما (ألواح الوصايا) و(المزامير) و(التلمود) و(العبور للنهر أو البحر من خلال القوى الخاصة لعصا الشاعر/ حامل الرسالة)، و(الهياكل)[٨٠] و... إلى غيرها من العناصر التي تؤكد حضور النص التوراتي بمفرداته في نصوص الشاعر "محمود درويش" وتفتح المدى الدلالي لتراكيب النص وعناصره.

التناص المشترك

وإن كان النص الشعري قد تمكن بالفعل عند "محمود درويش" من تمثل كل من النصوص الثلاثة واحتواء الكثير من بنياتها ومفرداتها في فضائه.. فإن هناك العديد من القصائد التي حدث في فضائها امتزاج واضح بين النصوص الدينية، ويتضح هذا الامتزاج في أكثر من صورة سيرد الحديث عنها بتفصيل أكثر عند الحديث عن آليات التناص، بينما نحاول رصد وتتبع ظاهرة المزج بين النصوص الثلاثة في إطار النص الشعري.

وبتحليل النص الشعري يكون من أبرز عناصر الخطاب الديني التي تضفي أبعادا جمالية وأيديولوجية على النص "شخصيات الأنبياء" فقد ورد معظمها في النصوص الثلاثة، ومن هذه الشخصيات ما أخذ سمات معينة لم يخرج عنها "محمود درويش" في النص الشعري أيضا كشخصية الرسول/ الفكرة، الرسول/ لوحة العذاب لأجل البشرية/ المخلص.... الخ.

ومن شخصيات بعض الأنبياء التي وردت عند "محمود درويش" داخل إطار رمزي أو دلالي معين "شخصية النبي أيوب" على سبيل المثال:

قلت: يا ناس ! تكفر؟

فروى لي أبي وطأطأ زنده

في حوار مع العذاب

كان أيوب يشكر

خالق الدور والسحاب (٨١)

فشخصية أيوب رمز للصبر والاحتمال والرضا بقضاء الله رغم معاناة الألم، وهو في النص الشعري رمز الفلسطيني المعذب بالاحتلال، وقد ذكر "محمود درويش" هذه الشخصية كثيرا في المراحل الأولى من خلال هذه

الصورة أو الرؤية ثم أخذ استخدامها بعد ذلك يختلف ويحمل نبرة الصياح والرفض:

أيوب صاح اليوم ملء السماء:

لا تجعلوني عبرة مرتين! [٨٢]

وهو أيضا الفلسطيني الذي لم يعد يطيق الألم ولم يعد يحتمل الشكوى أو الاستكانة لكن تمتلئ حنجرته بالصياح والر غبة في الإعلان عن ذاته وتجاوز الحالي حتى لو من خلال الكلمة الرافضة.

كذلك من الشخصيات التي وردت في النصوص الثلاثة بأشكال مختلفة والتي استخدمها "محمود درويش" بأكثر من صورة أيضا: شخصية "آدم" فآدم في التوراة رمز لبداية الخلق: "وجبل الرب الإله آدم ترابا من الأرض ، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار آدم نفسا حية. وغرس الرب الإله جنة في عدن شرقا ووضع هناك آدم الذي جبله"[٨٣].

وآ . م في الإنجيل هو رمز للخطيئة الأبدية التي جاء المسيح من أجل التكفيـر عنها باعتبار المسيح هو ابن الله، وابن الإنسان الذي جاء ليصلب ويتألم ليكفر عن أخطاء البشرية كلها متمثلة في خطيئة آدم، ويتضح ذلك في أكثر من ،وضع من الإنجيل، فمثلا في إنجيل متى في الحديث عن ميلاد المسيح وعن السيدة مريم: "فستلد ابنا وتدعو اسمه يسوع.لأنه يخلص شعبه من خطاياهم"[٨٤].

وآدم في القرآن هو أبو البشر وبداية الخلق أيضا " وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم مالا تعلمون، وعلم آدم الأسماء كلها.. "[٨٥].

وشخصية آدم من أكثر الشخصيات حضورا في فضاء النص الشعري بصورها ودلالاتها المختلفة وبما يرتبط بها من علائق نصية وتاريخية، وسواء ورد ذكر هذه الشخصية بالاسم أم وردت ضمنيا في ثنايا النص:

كانت أشجار التين

وأبوك

وكوخ الطين(٨٦)

وهذه القصيدة تحمل في عنوانها نفسه مضمون الخلق (ولادة) ويفصح هو بنفسه عن ذلك في السطور الأخيرة منها:

فجذور التين

راسخة في الصخر وفي الطين

تعطيك غصونا أخرى

وغصون(٨٧)

والولادة هنا رمز لانبثاق النبض والكيان الفلسطيني من الأرض/ الأم والقدرة على التجدد برغم كل أشكال القتل الموجود.

وفي هذا، وفي فكرة الولادة والبدء تناص مع الخطاب الديني وإحالة شخصية آدم داخل سياق النص الديني كأول الخليقة وارتباطها بمقدرة الحياة الطبيعية على تخليق ذاتها ومحاربة العدم أو الفناء في صورة الفلسطيني الذي يقتل كل يوم وتسلب أرضه لكنه يقف من جديد ويخلق من جديد في بداية دائمة.

وارتباطا بشخصية آدم تتداعى بعض الرموز المشتركة في التوراة والقرآن حول قصة الخلق مثل أوراق التين والطين و ... الخ، كذلك ارتباط المرأة برمز التفاحة بشكل متكرر في أشعار "محمود درويش" يحيل مباشرة إلى الغواية

التي أدت إلى الخروج من الجنة، فهي وإن كانت قد حزرت آدم وحواء من الفردوس ونفتهم خارجه إلا أنها ظلت رمزا أبديا لمسألة الوجود والرغبة في تجاوز الحالي واختراقه إلى اللحظة الخاصة المعجونة بدماء التجربة، ولعلها نفس المسألة التي يحارب من أجلها الفلسطيني طوال الوقت.

ونشاهد هذه المرأة/ الـ"حواء"/ الأرض أحيانا من خلال هذه "التفاحة":

أتفاحتي! يا أحب حرام يباح(٨٨)

وتتكرر في قصائد كثيرة فلا يمكن تجاهلها ولا يمكن تجاهل أن المرأة بامتداد النص الشعري بقدر مالها من وجود في العمق وحضور في القصيدة ونفسية الشاعر إلا أنها تبقى في الكثير من الأحيان علاقة قلقة أو غير قابلة للتحقق إلا من خلال توحدها في مضمون الأرض وتماهي ملامحها الشخصية مع ملامح الحبيبة الحقيقية التي تضفي ظلالها على علاقات الشاعر، ومن ثم يمكن إيجاد ارتباط بين المرأة والرمز الديني المتمثل في حواء -التفاحة- من خلال مسألة الغواية وشعور الشاعر أنه ليس من حقه بشكل كامل، أو أن المرأة أو العلاقة بها خيانة للقضية أو هي بالفعل هذه التفاحة المحرمة في إطار الانتماء التي تفرض عليه الركض الدائم وعدم الاستقرار وعدم الانتماء إلا لها:

يأخذ الموت على جسمك

شكل المغفرة،

ويودى لو أموت

داخل اللذة يا تفاحتي

يا امرأتي المنكسرة.(٨٩)

وكما استخدم شخصية "آدم" إيحاء ببداية الخلق فقد استخدمها أيضا في

نصوص أخرى بما يتفق مع النص المسيحي (أي من زاوية الخطيئة والتكفير) ولا يمكن تجاهل أن هذا يتفق أيضا مع النص القرآني في سورة البقرة "وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه ... "[٩٠] وإن كان كل من القرآن والإنجيل الذي جاء لإنقاذ البشرية وتكفير خطيئة آدم الأولى حيث "إنه بسقوط الإنسان فسدت الطبيعة البشرية من أعماقها، وأصبحت طبيعة الإنسان شريرة خاطئة.. ومن هذا الفساد الكائن في طبيعة الإنسان الشريرة تنتج جميع الأعمال الشريرة والأفكار الشريرة التي هي الخطايا الفعلية التي يسقط فيها جميع الناس ولم يسلم منها شخص واحد ولد على الأرض إلا يسوع المسيح الذي بلا خطيئة[٩١] والذي يرون أن الله أرسله ليصلب مكفرا عن خطيئة البشرية الكبرى[٩٢] وبالتالي يكون آدم هنا رمزا للخطيئة أيضا.

وإن كانت خطيئة آدم التاريخية هي المعصية لأوامر الخالق والأكل من الشجرة المحرمة فإن الخطيئة هنا هي الظلم الإنساني الواقع على الفلسطيني وسلب الأرض وتخلى قوى الحكم العربي، والتي على الفلسطيني وحده -شعبا وشاعرا ومقاتلا- أن يكفر عنها من خلال هذا المصير التراجيدي/ الصلب:

لا. لست آدم كي أقول خرجت من بيروت أو عمان أو
يافا، وأنت المسألة
فأذهب إليك فأنت أوسع من بلاد الناس، أوسع من
فضاء المقصلة.
مستسلما لصواب قلبك
تخلع المدن الكبيرة والسماء المسدلة
وتشيد أرضا تحت راحتك الصغيرة

خيمة أو فكرة، أو سنبلة

كم من نبي فيم جرب

كم تعذب كي يرتب هيكله

عبثا تحاول يا أبى ملكا ومملكة

فسر للجلجلة

وأصعد معي.. لنعيد للروح المشرد أوله[٩٣]

ومن خلال هذه التفاعلات النصية الدائمة الحركة والديناميكية بين النص الشعري "لمحمود درويش" والنصوص الدينية الثلاثة من خلال الاحتكاك المتكرر واستدعاء الشخصية والرموز والبنى النصية التراثية وإيرادها في السياق الشعري لفتح آفاق وأبعاد جديدة للدلالة يتضح لنا مدى تمثل الشاعر لهذه النصوص ومقصدية استخدامه التناص وسيلة جمالية تسعى لإعطاء النص الشعري مكانة في الكيان اللغوي إلى جوار النصوص الأخرى.

هوامش الفصل الثالث

١- آخر الليل، لا مفر ص.٢٢٧ تناص مع سورة يس رقم السورة (٣٦) الآية (٨٣) "فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون"

٢- الأعمال الكاملة: أحبك أو لا أحبك - قصيدة سرحان يشرب القهوة ص٤٥٥ والتناص هنا مع القرآن: سورة يس رقم السورة (٣٦) الآية ٨٢ "إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون".

٣- الأعمال الكاملة، قصيدة: الرمادي ص.٥٣٣ تناص مع سورة العلق (٩٦) الآية (١).

٤- الأعمال الكاملة قصيدة: طريق دمشق ص٥٤٤ تناص مع سورة (البقرة) (٢) "مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة".

٥- مديح الظل العالي، دار العودة بيروت- ط١٩٨٣ ص٢٨- ويمكن تتبع ذلك في أعمال متفرقة للشاعر مثل "محاولة رقم ٧: النزول من الكرمل ص ٤٦٧ الخروج من ساحل المتوسط ص ٤٧٥ وغيرها من قصائد الديوان، كذلك فتلك صورتها وهذا انتحار العاشق.: أغراس.. الخ، والتناص هنا مع سورة العلق (٩٦) الآية رقم (١)، (٢) "اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق.. ".

٦- ديوان أحد عشر كوكبا.

٧- لماذا تركت الحصان وحيدا -دار رياض الريس للنشر- ط١ يناير ١٩٩٥ قصيدة: حبر الغراب ص.٥٤

٨- لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة: حبر الغراب ص٥٤

٩- المصدر السابق، ص ٥٦.

١٠- المصدر السابق ص.٥٧ ويتضح التناص هنا في تضمين ا لآية (٣١) من سورة المائدة.

١١- ديوان: حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص ١٦١.

١٢- انظر: العصافير تموت في الجليل، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق محاولة رقم

(٧) أحد عشر كوكبا.

١٣- تتعلق بنسبة كبيرة جدا بديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) خاصة بعد الأحداث السياسية الجديدة وتوقيع اتفاقية السلام التي جعلته كشاعر يستند للتراث مرة ثانية ويعيد تفتيته ومناقشته في ضوء رؤاه السياسية وموقفه الجديد الذي أعلن عنه لجريدة أخبار الأدب عدد (٩٧).

١٤- الأعمال الكاملة: عاشق من فلسطين: نشيد الرجال، ص ١٥٦.

١٥- د: حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ، ص ١٣٣.

١٦- آدم نوح إسماعيل يعقوب هاجر...

١٧- وقد وردت الإشارة لهذه الشخصية في كثير من الأعمال والقصائد مثل ديوان العصافير تموت في الجليل في قصيدة : آه.. عبد الله ص٢٦٤ وقصائد هذه المرحلة ولعل من الجدير بالذكر أنها تواكب فترة انتمائه إلى الحزب الشيوعي بأفكار ه التي فتحت لدرويش الباب لإعادة النظر في كل معتقداته، يلي ذلك إدانات كثيرة للحكم العربي في د: حبيبتي تنهض من نومها سنة ١٩٧٠ ومديح الظل العالي، وحصار لمدائح البحر.

١٨- ديوان: محاولة رقم (٧) قصيدة الخروج من ساحل المتوسط ص ٤٧٦.

١٩- المصدر السابق، ص ٤٧٧.

٢٠- ديوان: حصار مدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص١٣٦.

٢١- الرسائل محمود درويش، وسميح القاسم دار توبقال للنشر الدار البيضاء سنة ١٩٩٠ ص٨٦.

٢٢- ديوان: هي أغنية قصيدة: أسميك نرجسة حول قلبي ص٩٧.

٢٣- محاولة رقم (٧) قصيدة: الخروج من ساحل المتوسط ص٤٨٢ راجع أيضا: قصيدة: عودة الأسير ص ٥٢٤ من الأعمال الكاملة قصيدة: حوار شخصي في سمرقند من ديوان: حصار لمدائح البحر ص٣٠، ديوان: أرى ما أريد، قصيدة: ماساة النرجس، ملهاة الفضة ص٥٦ "وقصيدة: الهدهد من ديوان: أرى ما أريد ص٨٦، ديوان: مديح الظل العالي ص ٢٨.

٢٤- راجع الأعمال الكاملة للشاعر ودواوينه الأخرى حيث تتضح هذه الظاهرة بشدة في قصائد متفرقة ولكنها كثيرة بشكل واضح.

٢٥- نفس المرجع.

٢٦- جريدة أخبار الأدب عدد ٩٧ ١٩٩٥/٥/٣١ ص٦- تصدر عن دار أخبار اليوم بالقاهرة.

٢٧- ديوان حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص ١٢٢.

٢٨- ديوان: أوراق الزيتون. قصيدة: قال المغني ص٨٦.

٢٩- ديوان: أحبك أو لا أحبك: قصيدة: مرة أخرى ص ٤٢٥ من الأعمال الكاملة.

٣٠- راجع ديوان: مديح الظل العالي، ديوان: حصار لمدائح البحر، الرسائل بين محمود درويش وسميح القاسم.

٣١- محاضرات في النصرانية تبحث في الأدوار التي مرت عليها عقائد النصارى وفي كتبهم ومجامعهم المقدسة وفرقهم - للأمام محمد أبو زهرة - مطابع دار الفكر العربي - دار الكتاب الحديث الكويت سنة ١٩٨٢ .

٣٢- ديوان: أعراس (من الأعمال الكاملة) قصيدة: كان ما سوف يكون ص ٥٦٤.

٣٣- ديوان: حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص١٢١، ص١٦٨، راجع أيضا ديوان: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ص ٥٥٧.

٣٤- حقائق أساسية في الإيمان المسيحي القس فايز فارس - دار الثقافة - القاهرة: ط٢ سنة ١٩٧٨ ص ٢.

٣٥- حيث يرى المسيحيون أن المسيح عندما صلب ودفن بقى في الأرض ثلاثة أيام ثم قام في اليوم الثالث وبعد اربعين يوما صعد إلى السماء انظر حقائق أساسية في الإيمان المسيحي "القس فايز فارس ص١٨.

٣٦- ديوان حصار لمدائح البحر قصيدة: اللقاء الأخير في روما ص ٦١.

٣٧- ديوان حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر، ص ١٢٠.

هناك العديد من الأمثلة لذلك في قصيدة: الخروج من ساحل المتوسط من ديوان محاولة رقم (٧)، وقصيدة: النزول من الكرمل من ديوان تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، قصيدة: أحمد الزعتر من ديوان/ أعراس..الخ.

٣٨- ديوان أرى ما أريد قصيدة: مأساة النرجس ملهاة الفضة ص٦١، ٦٢، راجع كذلك ديوان: حصار لمدائح البحر.

٣٩- نشيد الرجال ديوان عاشق من فلسطين الأعمال الكاملة ص ١٥٦.

٤٠- حبيبتي تنهض من نومها قصيدة: يوميات جرح فلسطيني الأعمال الكاملة ص٢٤٩.

٤١- حصار لمدائح البحر قصيدة: لا تصدق فراشاتنا ص١٩٩ انظر أيضا (أحبك أو لا

أحبك) قصيدة: مزامير ص٣٧٢، ص٣٨٧، قصيدة: فتلوك في الوادي ص٤١٥، ٤١٧، (حصار لمدائح البحر: قصيدة: مرة أخرى ص..٤٢٥ الخ.. كذلك في ديوان أعراس، نلاحظ تناص الشخصية البطولية وشخصيات الشهداء مع شخصية المسيح فهناك على سبيل المثال شخصية (أحمد الزعتر) ﴿لا تسرقوه من الأبد وتبعثروه على الصليب﴾.. وغيرها الكثير مما يوضح ارتباط شخصية الشاعر والمقاتل بالمسيح وفكره وهذا يجسد أو يلقي الضوء على امتداد شخصية يسوع في أعمال الشاعر وتناميها من البداية للنهاية.

٤٢- محاولة رقم (٧) قصيدة: الخروج من ساحل المتوسط الأعمال الكاملة ص٤٨١. وتظل "العذراء" أرضا مشتهاه وملجأ يخرج منه المقاتل والمخلص ويلجأ إليه محاصرا بالحنين والغربة والرسالة والشهادة والقصيدة ككل.

٤٣- أعراس قصيدة: الأرض ص٦٢٠، ص ٦٢١.

٤٤- راجع كتب محمود درويش النثرية مثل "في وصف حالتنا" (مقالات مختارة ١٩٧٥-١٩٨٥) محمود درويش دار الكلمة للنشر- بيروت - لبنان - ط١ ١٩٨٧ والرسائل محمود درويش/ سميح القاسم، (عابرون في كلام عابر) - محمود درويش-مقالات مختارة بين عامي ١٩٨٦-١٩٨٨- دار توبقال للنشر - الدار البيضاء المغرب- ط١، ١٩٩١.

٤٥- حصار لمدائح البحر قصيدة: إذا كان لي أن أعيد البداية ص ٢٠٢.

٤٦- الإنجيل كتاب الحياة دار الثقافة شارع الجمهورية القاهرة ط١ سنة ١٩٨٢ ص ٤٣.

٤٧- راجع: الصهيونية ، فتحي الابياري - سلسلة كتابك - دار المعارف - القاهرة - ط١ سنة ١٩٧٧ والصهيونية غير اليهودية لروجيه جارودي.. الخ.

٤٨- حصار لمدائح البحر قصيدة: اللقاء الأخير في روما ص ٦٦.

٤٩- الإنجيل ص ٣٨.

٥٠- المصدر السابق ص ٣٩.

٥١- وهناك العديد من الأمثلة التي يزخر بها النص الدرويش ي - انظر: ديوان: أحب ك أو لا أحبك ص٣٨٧، ٣٨٩، وقصيدة فتلوك في الوادي ص٤١٥، ديوان محاولة رقم (٧) قصيدة: النزول من الكرمل ص ٤٦٨ والخروج من ساحل المتوسط ٤٧٤، ٤٧٧، ديوان: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ص٥٥٧ إلى ٥٥٩، ديوان: أعراس، قصيدة كان ما سوف يكون ص٥٩٤.. الخ.

٥٢- راجع "محمود درويش" شاعر الأرض المحتلة" . رجاء النقاش ص ١٠٦.

٥٣- نفس المرجع.

٥٤- في هذا إشارة إلى نوعية المناهج الدراسية التي كانت في معظمها إن لم يكن كلها ترتبط باليهودية وتسعى إلى غرس المبادئ والأفكار التي تريدها الصهيونية، انظر مجنون التراب (الشاكر النابلسي).

٥٥- محمود درويش شاعر الأر ض المحتلة" رجاء النقاش" ص ١٠٧.

٥٦- العصافير تموت في الجليل قصيدة: المزمور الحادي والخمسون بعد المائة ص ٢٩١.

٥٧- القاموس المحيط ، الفيروزابادي: مجد الدين محمد بن يعقوب نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة ١٣٠١هـ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة

٥٨- التوراة ، المزامير، المزمور الرابع ص٨٣٥، ويمكن اكتشاف ذلك أيضا من بقية المزامير الأخرى التي تنتشر فيها نفس النبرة تقريبا.

٥٩- ديوان: أحبك أو لا أحبك- الأعمال الكاملة ص.٢٨٦ راجع أيضا المثال السابق من قصيدة (المزمور الحادي والخمسين بعد المائة)

٦٠- المصدر السابق.

٦١- ونلمح أصداء لكلمة الأكذوبة بكثرة في ديوان (هي أغنية هي أغنية) في أكثر من قصيدة مع تبلور معناها واتخاذها أبعادها السياسية والفلسفية.

٦٢- المصدر السابق ص ٢٧٥.

٦٣- أحبك أو لا أحبك - قصيدة: عائد إلى يافا ص ٤٠٣.

٦٤- من ديوان حصار لمدائح البحر ص ١٥٦.

٦٥- راجع العهد القديم - سفر التكوين ص ٣.

٦٦- الوصية الرابعة من الوصايا العشر "أذكر يوم السبت وقدسه" والاعتقاد عند اليهود بقدسية يوم السبت ناتج عما ورد بالتوراة من أن الله سبحانه وتعالى قد خلق الأرض وما عليها في ستة أيام ثم في اليوم السابع استوى على العرش وهذا اليوم هو يوم السبت أو يوم الراحة - وقد ورد ذكر هذا اليوم في أكثر من موضع في التوراة (تحديدا في ٣٦ موضعا منهم سفر التكوين إصحاح ٢ آية ٢-٣، الخروج إصحاح ١٦ آية ٢٢ إلى ٣١ .. وغيرها راجع العهد القديم راجع كتاب اليهود تأليف كمال الدين لبيب دار الشروق للطباعة ط١ سنة ١٩٨٩.

٦٧- ديوان عاشق من فلسطين قصيدة: نشيد الرجال الأعمال الكاملة ص ١٥٧.

٦٨- العصافير تموت في الجليل قصيدة: ضبات على المرآة ص ٢٧٣.

٦٩- العهد القديم- سفر إرميا- إصحاح (٧٢١) ص١٠٧٣.

٧٠- نفس المصدر ص١٠٧٦ الإصحاح الثاني.

٧١- المصدر السابق الإصحاح الثالث ص ١٠٧٧.

٧٢- ديوان: حبيبتي تنهض من نومها القصيدة: حبيبتي تنهض من نومها ص٢١٨ من الأعمال الكاملة. انظر عاشق من فلسطين، مطر، ص١١٦، والعصافير تموت في الجليل قصيدة: المزمور الحادي والخمسون بعد المائة ص٢٩١، حبيبتي تنهض من نومها قصيدة: أنا آت إلى ظل عينيك ص٢٢٨، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ص٥٥٤، حصار لمدائح البحر قصيدة: سنة أخرى فقط ص٨٢، ٨٤ ة وتكثر مثل هذه الإشارات التي تؤكد هذا الموقف في معظم أعمال الشاعر.. انظر ديوان الأعمال الكاملة ودواوين هي أغنية ، ارى ما أريد ، أحد عشر كوكبا.

٧٣- ديوان: آخر الليل قصيدة: أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر ص٢٠٢ من الأعمال الكاملة. راجع على سبيل المثال: حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص١٣٠، هي أغنية قصيدة نزل على البحر ص١٢، أحد عشر كوكبا قصيدة: أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ص١٣ وغيرها.

٧٤- انظر "لماذا تركت الحصان وحيدا" قصيدة: تعاليم حورية، راجع: عاشق من فلسطين قصيدة: إلى أمي ص٩٨، قصيدة مطر ص١١٦، أحبك أو لا أحبك قصيدة: مزامير ص٢٧٣، حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص١٦٨، هي أغنية قصيدة: أسميك نرجسة حول قلبي ص...٩٦ وإلى غير ذلك من النماذج..

٧٥- حصار لمدائح البحر قصيدة: الحوار الأخير في باريس ص٥٧، ٥٨.

٧٦- أعراس (قصيدة: أحمد الزعتر، ق: الخبز، حصار لمدائح البحر قصيدة: اللقاء الأخير في روما، قصيدة: سنة أخرى فقط.

٧٧- حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر ص ١٥١.

٧٨- انظر "الرسائل" محمود درويش/ سميح القاسم.. وقد ورد في هذا الكتاب الكثير من النقاش بينهما حول الفعل الإبداعي وحالات الكتابة وتفسيراتها من زوايا مختلفة ويتضح ذلك في أجزاء كثيرة في هذا الكتاب والكتب النثرية الأخرى لمحمود درويش مثل "في وصف حالتنا" وغيرها ومن هذه الأجزاء في هذا الكتاب على سبيل المثال

ص٦٢ في رسالة (خذ القصيدة عني) وفي ص٦٣ إذ يقول محمود درويش "خذ القصيدة عني فقد ضاع المبدع بما يبدع" "خذ القصيدة عني قليلا وحدثني عن خارطة الصحراء.. "، وفي رسالة بعنوان "طائر على حجر" ص٦٨ التي يناقش فيها حالة انقطاع شهيته عن الكتابة فجاة وشعوره بالانكسار وغيرها في مواطن كثيرة متفرقة من الكتاب وغيره من كتب النثر.

٧٩- "هي أغنية" قصيدة: سنخرج ص ٧.

٨٠- انظر: هي أغنية قصيدة: عند أبواب الحكاية ص٥٤، احبك أو لا أحبك قصيدة: مزامير ص٢٧٥، قصيدة: عائد إلى يافا ص٤٠٢، قصيدة: سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ص٤٤٩، في ديوان أعراس قصيدة: الأرض ص٦٢١ كان الهياكل تستفسر .الآن عن أنبياء فلسطين في بدئها المتواصل.. " وتكثر مثل هذه الإشارات في الغالبية العظمى من أشعار "محمود درويش" بشكل شديد الوضوح ويمكن تتبعها في كل دواوين الشاعر.

٨١- ديوان: عاشق من فلسطين قصيدة: أبى ص١٤٤ ويكثر ذكر أيوب في قصائد أخرى يمكن تتبعها على مدار رحلة محمود درويش الشعرية.

٨٢- حبيبتي تنهض من نومها قصيدة: جواز سفر ص ٣٥٧.

٨٣- الكتاب المقدس التكوين إصحاح٢ ص ٥.

٨٤- الكتاب المقدس العهد الجديد إنجيل متى صح١ ص ٣.

٨٥- القرآن الكريم - سورة البقرة/ ٢ الآية ٣٠.

٨٦- ديوان: عاشق من فلسطين قصيدة: ولادة ص ٩٦.

٨٧- المصدر السابق.

٨٨- عاشق من فلسطين قصيدة: أبيات غزل ص ١٣٠.

٨٩- العصافير تموت في الجليل قصيدة: امرأة جميلة في سدود ص ٢٩٤، راجع كذلك الأعمال الكاملة، وديوان أرى ما أريد. بامتداد الديوان تقريبا في معظم القصائد.

٩٠- سورة البقرة/ ٢- الآية ٣٥، ٣٦.

٩١- حقائق أساسية في الإيمان المسيحي.. ص..٣٦ راجع كذلك "محاضرات في النصرانية"، "الله وصفاته في اليهودية والنصرانية والإسلام".

٩٢- سبق الحديث عن ذلك باستفاضة في الجزء الخاص بالتناص المسيحي.

٩٣- مديح الظل العالي ص١٢٢- ١٢٣

الفصل الرابع



التقنية

- لماذا تركت الحصان وحيدا؟
- لكي يؤنس البيت، يا ولدي،
- فالبيوت تموت إذا غاب سكانها..

تمكنت النصوص الدينية التي تواجدت في فضاء النص الشعري عند الشاعر "محمود درويش" من إقامة علاقاتها الخاصة التي تنامت وأصبح لها قانونها الخاص في إطار رؤية " محمود درويش" وفي إطار البنية النصية العامة في قصيدته وفي إطار السياق الفني والأيديولوجي الذي تتحرك فيه هذه النصوص.

وبعد رصد مساحة وجود النص الديني في شعر "محمود درويش" لابد من بحث كيفية التعامل مع هذه النصوص فنيا وتعرف أشكال استدعائها وديناميات تفاعاها مع النص الشعري الحديث في إطار التقنيات الفنية الخاصة التي حدث من خلالها المزج بين الخطاب الديني بمكوناته وتاريخيته، وبين الخطاب الشعري للشاعر لإنتاج نص أو كيان لغوي قائم بذاته يؤدي إلى إنتاج خطابه الخاص.

وقد تعددت مستويات وأنماط التناص في مجال الدراسات النصية الحديثة التي أتاحت للشاعر حرية التعامل مع النص وحرية ابتكار أنماط من هذا التعامل وكيفيات استدعاء الآخر. فأنماط الترابط بين الأشعار والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية عند "جوليا كريستيفا" تتحدد في ثلاثة أنماط تحدد العلاقة بالآخر من خلال جدلية النفي والإثبات وتتمثل هذه الأنماط في:

أ- النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

ب- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا معاديا.

ج- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا"(١)

وقد كثر الاهتمام بأنماط التناص من خلال المحاولات النقدية لتفصيل العلاقة بالنص التراثي أو الديني أو اكتشاف أنماط تتحدد بسياق الشاعر نفسه والسياق الأدبي الذي ينشأ فيه ثم تأخذ مكانها في الدرس النقدي، وبالتعرف على هذه الأنماط من التعامل مع النصوص القديمة تتحدد بعض القواعد لتأليف بنية الخطاب منها على سبيل المثال: التوازي والتضمين، والتأشير(٢) والشاعر في تعامله مع النص الديني يلجأ بمقصدية أو بدون عمد إلى هذه الأنماط إلا أن الشاعر مطلقا لا يستطيع التقيد باستخدام أنماط معينة أثناء ممارسته اللغوية وإنما تظل له حرية الأنماط والآليات الخاصة به وكيفيات استدعاء النص الديني وإقامة العلاقات معه.

و "محمود درويش" ظل خلال رحلته الشعرية محكوما بعناصر القضية

الفلسطينية كخطاب سياسي يرسم له شكل اليومي ويحدد الأضلاع الأساسية في بنائه الوجداني والفكري والنفسي ومن ثم ظل تعامل "محمود درويش" مع الخطاب الديني مرآة عاكسة لدفاعه عن الأرض ولمذهبيته الخاصة في صياغة الأشياء وابتكار أساليب التعبير.

وإذا كان (التوازي) "ينشأ من التناص مع خطاب آخر عبر جملة أو فقرة بشرط أن تكون من المكونات المؤ سسة لهوية هذا الخطاب الآخر وأن يمتلك أياً من هذه المكونات القدرة على استدعاء خطابه فضلا عن نصوص هذا الخطاب ومن ثم نكون أمام عالمين مكتملين ومتعارضين هما عالم النص الشعري وعالم الخطاب المستدعى إليه، من التعارض الكلي لهذين العالمين تتولد علاقات تدال طرفها الفاعل هو النص الشعري"[٣] فإذا كان الأمر كذلك نستطيع القول أن هذا النمط من أكثر أنماط التناص -التي تسهم في إنتاج بنية الخطاب- تواجدا في نصوص "محمود درويش"، ولعل ذلك يرجع لما يتفق مع الاتجاه الأيديولوجي لـ "محمود درويش"، وجدلية الهدم والبناء التي تسعى لإدانة الخطاب السائد وتفكيك عناصره لإنتاج الخطاب الجمالي الذي وإن كان يتمتع بخصوصيته إلا أنه لا ينفصل عن السياق السياسي والاجتماعي واللغوي الذي ينتمي إليه الشاعر ويستقي منه ويتمرد عليه في نفس الوقت، فهو يسعى لهدم الخطاب الديني في كل مرحلة من مراحله الشعرية لإنتاج خطاب آخر يقوم على انعزالية الفلسطيني وقوته المفردة في مواجهة العالم...

الله أكبر

هذه آياتنا فاقرأ

باسم الفدائي الذي خلقا

من جزمة أفقا

باسم الفدائي الذي يرحل

من وقتكم ... لندائه الأول

الأول الأول

سندمر الهيكل

باسم الفدائي الذي يبدأ

اقرأ

بيروت صورتنا بيروت سورتنا(٤)

فهو هنا يحتفظ بالمكونات الأساسية لعناصر الخطاب القرآني التي تستدعي إلينا سريعاً النص القرآني سواء على مستوى الإيقاع "اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم.. "(٥)

فيتحقق التناص من خلال إيقاع الكلمات والتراكيب الصوتية المشتركة وما ينعكس بفعل استخدام حروف الخلق من تأثير، كما يبقى هذا التناص بين جمل الخطاب الشعري و جمل النص الديني من حيث أطوال هذه الجمل وشكل بنائها، بل وبنياتها القائمة على فكرة استطلاع الخلق من خلال فعل الأمر (اقرأ)، (باسم).. (الذي خلقا).. وتأكيد هذه القوة الخالقة من خلال الإيقاع الموسيقي للحروف ومن خلال حركة الأفعال داخل البنية الشعرية- كما يتحقق التناص من خلال بعض الكلمات أو الأفعال التي تحيل للنص الديني مثل (اقرأ- باسم ... الخ) وقد تحقق هنا (التوازي) بمحافظة الشاعر على الكلمات والبنى النصية التي تستدعي النص القرآني بينما هو يستخدمها لإنتاج نص آخر يخلق خطابه الخاص أو (قرآنه الخاص) الذي يهدف - وتحديداً في هذه المرحلة من المراحل الفنية والفكرية للشاعر إلى- تمجيد

المقاتل الفلسطيني وتأكيد أن كينونة هذا الفلسطيني لن تتحقق إلا من خلال هذا (الأفق)/ الوجود الذي لم ولن يستطيع أحد خلقه سوى هذا الفلسطيني المسحوق المطرود من كل الخطابات الأخرى، ومن ثم فهو يلجأ إلى خلق خطابه الخاص سواء على المستوى اللغوي والفني من خلال "القصيدة" أو على المستوى السياسي (الصمود).

وتعكس هذه المحاولة الشعرية المجازفة -من خلال ديناميية الهدم والبناء- فقدان يقين الشاعر في أي من الأنظمة العربية أو الثوابت وفقدان الثقة تماما في قدرتها أن تعيد إلى الفلسطيني أرضه وحقه في الحياة، ومن ثم يلجأ للبحث عن (قرآن جديد) عن خطاب جديد ليحقق له وجوده الخاص. "والقرآن الجديد يقوله الشاعر "محمود درويش" وليس الملاك جبرائيل باسم الفدائي العادي الإنسان وليس باسم قوة ميتا فيزيقية أيا كان . وستصير للفدائي هنا - من خلال فعله فقط- صفة اللاعادي عندما يخلق الأفق من جزمته. وستصير للفدائي -دوما من خلال فعله فقط- صفة اللانساني، عندما (يرحل من وقتهم) مغادرا الزمان إلى ندائه الأول البعيد إلى أول الزمان أو الزمان الأول لأجل أن يدمر هيكل سليمان، وبالتالي يدمر جملة من المفاهيم الصهيونية لأساطير يهودية بررت للصهاينة احتلال فلسطين"(٦).

ولعل ما يؤكد هذا انبناء هذا التناص فكريا على حقيقة أخرى تكشف للشاعر في تنا ص متواز آخر سبق هذا التناص في نفس القصيدة:

أم نحتل (مئذنة) ونعلن في (القبائل) أن (يثرب)

أجرت (قرآنها) لـ (يهود خيبر)؟

فقد حافظ هنا أيضا على مكونات بنية الخطاب والمتمثلة في لغة الخطاب الذي تم استدعاؤه (مئذنة القبائل- يثرب- قرآنها يهود خيبر) إلا أنه

استخدمها لإنتاج دلالة جديدة يفرزها النص الشعري باعتبار أن هذا في حد ذاته قد يكون مبررا لرفض الشاعر للخطاب الديني السائد نظرا لفساد هذا الخطاب من وجهة نظر الشاعر، حيث "يؤكد الشاعر احتلال المئذنة، ليؤكد بالتالي أن المقاتل لم يستطع الموت، وليؤكد ميلاد حضارته. إنه ينفي الموت ويعلن عن قرآن جديد عن منشور عمل بعد أن أجرت يثرب (الأنظمة العربية) قرآنها ليهود خيبر (إسرائيل)."(٧).

ومن هذا النموذج يتضح لنا تحقق التناص من خلال التوازي على مستويين:

(أ) المستوى الأسلوبي(٨): من خلال اللفظ والإيقاع والحفاظ على الشكل البنائي لل جملة في النص القديم/ القرآن.

(ب) المستوى المضموني: عن طريق استغلال اللغة التي تشتمل على عناصر تنتمي لمضمون الخطاب الديني القديم، لإنتاج مضمون جديد خاص برؤية الشاعر التي تشكل أطر الخطاب الجديد الذي يهدف الشاعر لطرحه من خلال جماليات النص الشعري ومضامينه ، ومن الواضح هنا أن المضمون الجديد الذي يطرحه الشاعر هو دور المقاتل الفلسطيني في تحقيق الوجود – ليس الفلسطيني فحسب ولكن– الوجود العربي المنهار ككل. وعلى لسان "محمود دوريش": إن اعتداء يد القمع العربية على الجرح الفلسطيني يرفع الشرعية عن الحكم العربي، ويفتح للعلاقة بين الناس والحكم مدى كانت مظلة فلسطين التي يرفعها الحكام العرب تغطيه"(٨) .

ولا تتحقق بنية التوازي في التناص عند "محمود درويش" من مجرد استدعاء النص الديني ومغايرته فق ط، وإنما أيضا تمتلك هذه القاعدة التأليفية آليات استيعاب الآخر التي تسعى لتحرير (ما يحيل إلى النص

الديني) من محدوديته في إطار نسقه فقط دون أن تفصله عنه تماما ليظل قادرا على الإحالة دا ئما، ومن ذلك نجد آلية التوسع " وغيرها.

وليكن مثالا لإسهام هذه الآلية (التوسع) في إنتاج الدلالة أن فعل (الخلق) وإن كان يشير في النص الديني إلى خلق الإنسان وقدرة الله تعالى كخالق من العدم إلا أنه يتم في هذا النص الشعري توسيع للدلالة لتشمل كذلك معنى الوجود والقدرة على التحقق لدى المقاتل الفلسطيني كذلك التوسع في مضمون الآية في "هذه آياتنا" فالآية هنا تتسع عن مفهوم كلمة (الآية) التي هي جزء أو وحدة من وحدات بناء السورة القرآنية لتكون ذلك القانون الخاص الذي يضعه الفلسطيني ليؤكد هويته من خلال تدمير الهيكل ورفض التابوهات والمقدسات القائمة، وسنه لآياته الجديدة التي يضعها هذا المقاتل الفلسطيني وتواجدت هذه الآلية -التوسع- بصورة واضحة في نصوص الشاعر وعلى امتداد رحلته الشعرية، ويبدو أن الشاعر "محمود درويش" قد أدرك أهمية هذه الآلية في إنتاج معاني ودلالات جديدة وأهميتها في توصيل أفكار خاصة بالشاعر وحده وتنتمي لسياقه اتحادا بالقوانين الجمالية المتصلة بفنيات التناص والقادرة على إشعال هذا التفاعل بين النصوص المتحركة في فضاء النص. فكثر اعتماد الشاعر على هذه الفنية بنوع من الوعي في قصائد ودواوين كثيرة، بل إنها ساعدته في إنتاج دلالات ليست جديدة على السياق التاريخي للنص الذي يتم استدعاؤه فقط، وإنما جديدة على استخدامات الشاعر لنفس الرمز الديني من مرحلة لأخرى اصطباغا بروح وطبيعة المرحلة. فالصليب مثلا استخدم في المرحلة الأولى كرمز لشكل من المعاناة وهو حمل الشاعر للرسالة -كإنسان ومجاهد فلسطيني- إضافة إلى الرسالة الإبداعية كشاعر تمثل الكلمة أحد أسلحته في الدفاع عن القضية ولكن دون إهمال حق هذا الشاعر أو واجبه في

تحقيق خطابه الجمالي المستقل، كما مثل الصلب في هذه المرحلة أيضا المعاناة في سحق الروح تحت أقدام الاحتلال الإسرائيلي وسلب الأرض.(١٠).

بينما في "أحد عشر كوكبا" يستخدم الشاعر علاقة التوازي بين النص التراثي الديني والنص الشعري اعتمادا على آلية التوسع.. في إنتاج دلالة جديدة للصليب الذي يتطور هنا ليصير الصليب الذي يرتقيه الشاعر بنفسه ليحرق الذاكرة والورق القديم:

"أعرف أني أعود إلى قلب أمي

لتدخل يا سيد البيض عصرك... فارفع على جثتي

تماثيل حرية لا ترد التحية، واحفر (صليب) الحديد

على ظلي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيد.

نشيد انتحار الجماعات حين تشيع تاريخها للبعيد"(١١).

فالصليب هنا يبدو كحالة الانتحار للشاعر الذي عانى كل هذا الوقت من هذه القضية وانعكاسا لنفسية الشاعر في مرحلة هو يتابع فيها الأمر في نوع من الكمون النفسي ويرصد الموقف السياسي من بعيد ويرصد ملامح الطريق الذي ساره وملامح بيته القديم البعيد من خلال عدسات الواقع السياسي(١٢) الذي يراه الشاعر نشيدا للانتحار الجماعي الذي تتحرر به الجماعات من تاريخها وكفاحها الطويل وتشيعه للبعيد، ومن هنا اتسع المجال الدلالي للرمز الديني المسيحي ليشمل هذا المضمون الجديد ويكشف حالة الرؤية على بعد كبير في الزمان والمكان وإعادة تقييم القضية وإن كان لا ينسى أرضه، فهو قد يتحدث عن الانتحار الجماعي لكنه لا يموت تماما عندما ينفي ذلك منذ بداية القصيدة حين يطالعنا بهذه المقولة "هل قلت موتى؟ لا موت هناك. هناك فقط تبديل عوالم"(١٣).

ويتحقق التناص في النموذج السابق على "المستوى الافرادي"[١٤] إذ يرجع ذلك إلى استخدام إحدى الكلمات أو الرموز التي تتمتع بقدرتها الإيحائية على الإحالة في خطاب معين وهو هنا الخطاب المسيحي الذي تم استدعاؤه في كلمة (الصليب) ذات المفهوم الخاص داخل خطابها والتي تمكن الشاعر من توظيفها بحرية شديدة داخل السياق الجديد بما يسعى لخلق تفاعل حقيقي حي بين كل من السياق القديم والسياق المعاصر.

ولا يقف استيعاب النص الشعري لـ"محمود درويش" للخطاب الديني من خلال بنية التوازي عند حدود آلية التوسع فقط، وإن كانت تعتبر من أهم وأكثر الآليات، فقد تواجدت آليات أخرى سعت لتعميق استيعاب القصدية للنص الديني وتطوير أشكال توظيف هذا النص لتخليق دلالات جديدة.

ومن هذه الآليات "إعادة الترتيب والحذف"[١٥]. ولعل من أبسط النماذج وأكثرها تعبيرا عن هذا، ذلك السطر الشعري في قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي "وتحت هذا العنوان الجزئي الذي يشمل التساؤل الحار جدا: "من أنا بعد ليل الغريبة؟".

"خائفا من مروري على عالم لم يعد عالمي
أيها اليأس كم رحمة. أيها الموت كن
نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من
واقع لم يعد واقعا".[١٦]

وهنا تقوم آلية إعادة الترتيب والحذف بتحقيق حالة من تناص التوازي مع الآية القرآنية "قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"[١٧] وهنا يستحضر الشاعر النص القرآني من خلال الالتزام بالبنية الشكلية للآية القرآنية "يا نار كوني بردا" في السطر "أيها اليأس كن رحمة" أيها الموت كن نعمة" ويتحقق هنا

الحذف عندما يحذف (النار) مستعيضا عنها بـ(اليأس)، (والموت) كما يحذف (البرد والسلام) ويستعيض عنها بـ (الرحمة) للغريب الذي يبصر الغيب/ هذا المستقبل المرتهن للكيان الفلسطيني، أوضح من هذا الواقع الذي هو أيضا نوع من الغياب الذي يتزايد كل يوم بانسحاب حتى واقع المقاومة نفسه من تحت أقدامهم وانفصال الشاعر المكاني عن القضية والأرض مما يجعله يستغرق في تفاصيل هذا التأمل ويستجدي اليأس النهائي الذي خيم على هذه المرحلة الشعرية بدءاً من "ورد أقل"، و"أرى ما أريد" بعد أن تحققت بعض إرهاصاته الأولى في "هي أغنية- هي أغنية" وتزايد في "أحد عشر كوكبا" الذي جاء بمثابة شهادة الشاعر على اتفاقية السلام الإسرائيلية الفلسطينية والواقع السياسي المعاصر، حتى يصل إلى "لماذا تركت الحصان وحيدا" الذي هو في النهاية إعادة تأمل في الذات ورصد ما بقى في الكفين من ذكريات يستجدي هذا اليأس أن يكون وسادة أو ملتجأ يهرع إليه الشاعر بعد رحلة هذا الصراع الطويل. ولعله يلخص هذا كله في تبرير شعري واضح يسوقه إلينا في نهاية هذا المقطع تحديدا:

"كنت أمشي إلى الذات في الآخرين، وهاأنذا أخسر الذات
والآخرين. وحصاني على ساحل الأطلس أختفي وحصاني
على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبي فيّ.. لا أستطيع
الرجوع إلى أخوتي قرب نخلة بيتي القديم، ولا أستطيع
النزول إلى قاع هاويتي"(١٨).

التضمين

طرح النقد العربي القديم أشكالا من العلاقات النصية التي تربط النصوص الشعرية بالنصوص السابقة لها، سواء من النصوص الدينية أو الشعرية، ومن هذه الأشكال (الاجتزاء) ويشمل أخذ جزء أو تركيب معين من فصل سابق وإيراده في سياق النص الجديد لصالح هذا السياق والبناء الشعري المنتج.[١٩] والاقتباس والاستشهاد،[٢٠] .. الخ وتدخل هذه الأشكال تحت عنوان "التضمين"، وقد كثرت بنية التضمين في أعمال "محمود درويش" الشعرية بأشكاله المختلفة، ولا يخرج مفهوم التضمين في المطلق -بما أدخل عليه من تحديثات- عن المفهوم النقدي القديم وهو "أن يضمن الشاعر كلامه مصراعا أو أكثر من كلام غيره"[٢١] أو هو بصورة أخرى "حضور (نص) أو (خطاب) في النص الشعري حضورا بانيا لدلالته بمعنى أن النص الشعري يقيم علاقة تكاملية بينه وبين المتناص معه، لا غنى لدلالته الكلية عنها"[٢٢].

وتكثر النماذج الدالة على تواجد بنية التضمين كإحدى قواعد تأليف بنية الخطاب في القصيدة الدرويشية، ولعل من أبرزها وأكثر حضورا ما يتحقق عندما يصل الشاعر في إطار حالته الإبداعية إلى الوضوح الكامل مع الذات، فليتلحم النص الشعري بالنص الديني في نقطة تكشف شعرية تنطوي على دمج التعبير أو التركيب المأخوذ من النص الديني بما يحيل إليه من سياقه داخل الخطاب الشعري للشاعر:

"ويضيئك القرآن:

(فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال:

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)

ويضيئك القرآن،

فابحث عن قيامتنا وحلق يا غراب!"(٢٣).

فالشاعر هنا يستشهد بالنص القرآني استشهادا يحقق التكامل النصي بين النص الشعري والنص الديني وهو ما يهدف إليه التضمين، وذلك يتم هنا من خلال آلية الإضافة(٢٤). فالشاعر هنا يستدعي الآية(٣١) من سورة المائدة والتي تجسد لحظة عجز القاتل في نهاية المشهد الدرامي والتي يحملها الغراب شاهد الجريمة وحامل هذه التجربة. ويحتفظ الشاعر هنا بالتركيب السياقي للآية بما له من دلالات خاصة مضيفا إليها رؤاه باحثا في الغراب/ الفكرة عن حكمة جديدة تصوغ قيامة الموقف السياسي الحالي للشاعر -الذي يتوحد بدوره مع الغراب- كشاهد واع للوضع الإنساني الفلسطيني من بدايته، وهو أيضا (هابيل) الجالس الآن إلى غرابه ليقيم الرحلة فوق التراب النهائي:

"فكن أخي الثاني،

أنا هابيل، يرجعني التراب

إليك خروبا لتجلس فوق غصني يا غراب"

"أنا أنت في الكلمات. يجمعنا كتاب

واحد

ولم نكن في الظل إلا شاهدين ضحيتين" (٢٥)

ويتحقق التناص هنا على أكثر من مستوى:

- المستوى التركيبي.

- المستوى المضموني.

- المستوى الأسلوبي.

حيث إ نه "على صعيد التراكيب، فإننا نكون بإزاء عملية انتخاب واعية

لوحدة خطابية بعينها تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب، وتقارب في الوقت نفسه، بينها وبين السياق الذي ترد فيه، إن ذاك التفارق الأول، وهذا التقارب الثاني يضفي خصوصية مائزة للتناص التركيبي الذي يداخل بين وحدات دلالية بما يطرح إشكالية النسق على هذا السياق الهجين... المتنوع زمنيا والمتعدد صوتيا.."[٢٦].

وقد تحقق هذا في النموذج الشعري السابق وفي نماذج كثيرة من شعر الشاعر "محمود درويش"، حيث أخذ تركيبا كاملا من سورة المائدة وهو الآية "فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال: يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب"[٢٧] بنفس الصورة اللغوية التي وردت بها في النص القرآني ومن ثم تتحقق هنا هذه المساحة الفارقة بينها وبين مجمل الخطاب القرآني ويتمتع هذا التركيب بقدر من التحرر من السياق الذي ورد فيه إلا أنه تتحقق له ميزة أخرى وهي الدخول في تركيب جديد في سياق النص الشعري بما يحمل في نسيجه من إبداع فردي للشاعر وقدرة على ذلك التهجين اللغوي لإنتاج الدلالة التي يسعى الشاعر لإنتاجها جماليا، ويكثر تواجد مستويات التناص المختلفة في نصوص الشاعر التي يمكن تتبعها في الدواوين الشعرية[٢٨].

أما على المستوى المضموني فإذا كان "التفاعل الحواري في التضمين هو إسهام الآخر في إنتاج بنية دلالية شمولية تهتم أساسا بالجوهري الموحد ومتخطية العرضي الحامل لخصائص الاختلاف وسمات المغايرة"[٢٩] فإن هذا يغوص داخل النص حيث يكمن هذا المضمون الذي تسهم في إنتاجه تشكيلات لغوية معينة وأنماط من العلاقات النصية التي تقوم على التفاعل بين النصوص أو التوازي أو التضمين والاستشهاد لإنتاج الدلالة الشمولية التي قد

تقوم على نقطة تماس تمثل نوعا من الرؤية الجوهرية التي تربط المضمون الجزء المقتبس بمضمون المعنى المستهدف إنتاجه.. فإذا كان المضمون القرآني في النموذج السابق يهدف إلى الوقوف على هذه الحكمة التي كأنها (الغراب) في قصة القتل الأولى، فإن الشاعر ينطلق من نفس النقطة في الاستشهاد بهذا الجزء القرآني للوقوف على نفس الجريمة التاريخية ولكن في ثوبها الحالي في القرن العشرين.. ولعل من أكثر مستويات التناص تواجدا في شعر "محمود درويش" هو "المستوى المضموني" مع مراعاة اختلاف قواعد بنية الخطاب أو الظواهر التناصية، ذلك أن عملية التناص تتحقق عنده من خلال استيعاب فكري ووجداني كامل للنصوص الدينية والقدرة على التعامل معها بعمق وعلى التفاعل مع -وتحليل- مضامينها واستغلال ذلك كله كخلفية معرفية لإنتاج خطابه الخاص وقد أدرك الشاعر ذلك بنفسه فنراه مؤخرا يقول "الكتابة في كتابة فوق الكتابة، وليست كتابة على بياض، فالشاعر يصعب عليه أن ينجو من تأثير النصوص السابقة التي تجلس تحت نصه من الظهور في نصه الخاص. الجهد الكبير هو كيف نهضم المعرفة الإنسانية والإبداع الإنساني وكيف تظهر في شعرنا وفي كتاباتنا الجديدة من خلال صوتنا الخاص". (٣٠) ومن أكثر النماذج التي تكشف هذا الوعي المضموني بالتراث وإقامة هذا النوع من التناص معه، "مديح الظل العالي" وقصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة"(٣١).

وقصيدة "الهدهد"(٣٢) ففيها على سبيل المثال:

"ماذا وراء السور؟ علم آدم الأسماء كي يتفتح السر الكبير والسر رحلتنا إلى السرى. إن الناس طير لا تطير أنا هدهد. قال الدليل -وتحتنا طوفان نوح. بابل. أشلاء يابسة. بخار من نداءات الشعوب على المياه. هياكل"(٣٣).

فالهدهد هو (الدليل الذي يبحث عن سماء تائهة) يبحث عن ملامح الطريق وعن الأرض المفتقدة ويستكشف نهاية الرحلة وهنا يضمن مفردات وتراكيب من الخطاب الديني تتناص لفظا ومضمونا وتحقق علاقة التفاعل النصي بين كل من النص الشعري والنص الديني مستخدما مفردات وتراكيب تحيل إلى مضامين معينة في الخطاب القرآني، وهو هنا يستخدمها بنفس المضمون في إطار سياق جديد كأن يستخدم (السور) بكل ما توحي به هذه الكلمة من الغموض الذي يكمن وراء "السور" وإذا كان "السور" يتفق مع السياق القرآني مرادا به (سور سبأ) فإنه هنا يتفق من خلال نفس المضمون مع مضمون القصيدة (الهدهد) التي يعتبر عنوانها في حد ذاته أحد أشكال التناص، من خلال الدلالة التي يحملها هذا الطائر سواء في النص القرآني كدليل كان يرسله النبي "سليمان" للاستطلاع أو في النص الشعري الحديث الذي يستخدمه بنفس المعنى الذي يطرح به الشاعر نفسه في المقولة:

أنا هدهد -قال الدليل لسيد الأشياء- أبحث عن سماء تائهة[٣٤].

وهو هنا -الشاعر- يوظف ما جاء في النص الديني في النص الجديد بما يحمل من معاني وتشكيلات لغوية لإنتاج دلالة جديدة وخاصة تمثل افتضاحا حقيقيا لحالة الشاعر وفكره في هذه المرحلة وحاجته النفسية الشديدة لرؤية الأرض أو للعودة أو لتبين ملامح هذا السفر الطويل والفقد والتحقق من أبعاد الأفق السياسي للمرحلة الآنية لكتابة القصيدة واستشراف ما يلي.

وكذلك ينطبق هذا التضمين والمستوى المضموني للتناص على (علم آدم الأسماء)[٣٥] (كي يتفتح السر الكبير)، (أنا هدهد)، (تحتنا طوفان نوح- بابل- هياكل)...الخ.

كما يحمل التضمين كإحدى قواعد تأليف بنية الخطاب في النموذج

السابق من قصيدة (حبر الغراب) أيضا تناصا على المستوى الأسلوبي[٣٦] لعله يتضح بشدة من خلال الأسلوب اللفظي والتكوينات اللغوية والبناء الشكلي لهذا المقطع من القصيدة الذي استشهد به الشاعر من (سورة المائدة الآية٣١) مستخدما الآية بنفس الأسلوب الذي وردت به في النص القرآني مكملا ومضيفا عليها ما يتناص مع هذه الآيات على مستوى الأسلوب لإنتاج دلالة جديدة تسهم في النهاية في خلق هذا الكيان الجمالي/ النص الشعري القابل لتعددية القراءة.

هوامش الفصل الرابع

١- علم النص، جوليا كريستيفا ص٧٨: فريد الزاهي -دار توبقال للنشر- الدار البيضاء.

٢- راجع لسانيات الاختلاف، محمد الجزار المغرب ط١٩٩١ ص٧٨ كتابات نقدية ا لعدد٤٣- الهيئة العامة لقصور الثقافة ط١ سبتمبر سنة ١٩٩٥ ص ٤٨٢

٣- نفس المرجع السابق ص٤٨٢ "والتوازي بهذا المفهوم مواجهة دلالية بين البنية النصية والخطاب المتاحي معه، وقد يتحقق من خلال أكثر من مستوى مثل التناص الأسلوبي أو المضموني، ومن آليات استيعاب التوازي التوسع، وإعادة الترتيب والحذف، والإضافة .. راجع لسانيات الاختلاف واستراتيجية التناص لمحمد مفتاح.

٤- ديوان مديح الظل العالي ص٢٧- ٢٨.

٥- القرآن الكريم سورة العلق السورة ٩٦ الآية (٥).

٦- مسألة الشعر والملحمة الدرويشية -محمود درويش في مديح الظل العالي- دراسة سوسويثيوية د/ افنان القاسم عالم الكتاب بيروت ط١ سنة ١٩٨٧ ص ٧٤.

٧- المرجع السابق ص ٧٤.

٨- والمقصود بالتناص الأسلوبي انه يحيل التشكيل اللغوي وخصائصه الأسلوبية إلى تشكيل مواز له في خطاب آخر، وهو قريب من المحاكاة أو ما أسماه د/ محمد عبد المطلب (النظير النصي) انظر لسانيات الاختلاف ص ٤٧٢.

٩- في وصف حالتنا محمود درويش ص١٤٦ أنظر في هذا الكتاب ص ١٤٧، ١٤٨، بل وإن هذا الكتاب النثري ككل يكاد يعتبر تقييماً للنظم العربية ووجهة نظر الشاعر من خلال وضع القضية الفلسطينية تحت الميكروسكوب وقراءة علاقة الوضع السياسي العربي بها راجع أيضا "الرسائل بين درويش وسميح القاسم" وعابرون في كلام عابر لمحمود درويش".

١٠- أي توسيع المجال الدلالي الذي يستهدفه المعنى.

١١- سبق الحديث عن ذلك تفصيلا وطرح نماذج شعرية معبرة في الفصل السابق.

١٢- ديوان/ أحد عشر كوكبا قصيدة: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل

الأبيض ص٤٧ انظر ديوان/ لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة: أرى شبحي قادما من بعيد ص١٢، ١٤، في يدي غيمة ص٢٠، البئر ص٧١، حبر الغراب ص ٥٤.

١٣- خاصة بعد معاهدة السلام الإسرائيلية الفلسطينية.

١٤- ديوان/ أحد عشر كوكبا- قصيدة: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة ة ص ٣٥.

١٥- المستوى الإفرادي : ويشمل هذا المستوى التناص مع خطاب خارجي بواسطة كلمة أو كلمات، ويطبع هذا التناص بسمة من الحرية إذ لا ينتقي من الخطاب تركيبا بعينه أو فقرة محدودة بما قد يخل بالمحتوى الكلي من جهة ويدخل النص في عملية تفاعل محدودة بينه وبين هذا الجزء المنتقي من وجهة أخرى ومن جهة ثالثة فإن التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه.. راجع لسانيات الاختلاف محمد الجزار ص٤٦٠ إلى ص ٤٦٣.

١٦- تتحقق هذه الآلية بأن يتم الاحتفاظ بعناصر تركيب معين. ولكن يعاد توزيعها وفق قواعد مختلفة ، الأمر الذي يحتفظ بالمقدرة الإحالية لتلك العناصر ولكن في الوقت نفسه ينتج دلالة مختلفة اختلافا جذريا.. راجع د/ محمد الخولي قواعد تحويلية للغة العربية- دار المريخ بالرياض ط١ سنة ١٩٨١ ص٣٩، لسانيات الاختلاف محمد الجزار ص ٥٨.

١٧- ديوان/ أحد عشر كوكبا قصيدة: أحد عشر كوكبا آخر المشهد الأندلسي ص٢١ ، انظر ديوان/ لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة: في يدي غيمة ص٢١، قرويون من غير سوء ص ٢٤.

١٨- سورة الأنبياء/ ٢١/ الأية (٦٩).

١٩- ديوان/ أحد عشر كوكبا قصيدة: أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ص ٢١

٢٠- راجع نهاية الأرب، ص٧، الصناعة لأبى هلال.

٢١- راجع "التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة ألف ج ٤.

٢٢- راجع علاقة التناص بالتضمين في نفس البحث.

٢٣- لسانيات الاختلاف ص ٥١٣.

٢٤- ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة: حبر الغراب ص٥٦- ٥٧.

٢٥- وفي الإضافة كآلية استيعاب: تظهر عناصر التركيب القرآني مفردة من سياقها (أ) ومضاف إليها (ب) الشعري. أي يكون القانون العام لهذه الإضافة أ أ+ب حيث (أ) الجزء المضمن بينما (أ+ب) هو السياق الجديد الذي يجمع بين الشعري والديني

لإنتاج الخطاب الجديد ة راجع قواعد تحويلية للغة العربية د/ محمد الخولي ص٣٨- ٣٩

٢٦- ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة: حبر الغراب ص ٥٦

٢٧- لسانيات الاختلاف ص ٤٦٨

٢٨- القرآن الكريم سورة المائدة- السورة (٥) الآية (٣١).

٢٩- انظر ديوان (أرى ما أريد، وديوان/ مديح الظل العالي، أحد عشر كوكبا)، (لماذا تركت الحصان وحيدا).

٣٠- لسانيات الاختلاف ص ٥١٣.

٣١- مجلة نصف الدنيا في حوار له أجرته رشا التونسي ص٥٤ العدد ٣١٥- ٢٥ فبرا ير ١٩٩٦.

٣٢- ديوان "أرى ما أريد" ص ٥١.

٣٣- نفس الديوان ص ٨١، ٨٤ .

٣٤- أرى ما أريد نفس القصيدة ص ٨٢.

٣٥- سورة البقرة السورة (٢) .

٣٦- سبق الحديث عن التناص على المستوى الأسلوبي في الجزء الخاص بالتوازي.

الفصل الخامس



ملاحظات على الاستخدام

لم يبق لي غير الذي لم يبق لي
تعب المغنى والمحارب
فليستريحا، ربما تنهي مراكبنا
عويل البحر أو تسبي المراكب
وليستريحا ليلة، حتى نرى حجرا
نسمر فوقه ضوء الكواكب
وليستريحا في. هل من قمة أخرى
لنسر لا يريد الموت في حقل
الحقائب؟

خاض الشاعر "محمود درويش" مغامرة كبيرة على مستوى اللغة من حيث تفجيرها وخلق شعرية نصوصه بكل الوسائل الفنية المتاحة سواء من خلال التراكيب أو الاستعارات والصور أو غيرها.

وقد حاولنا في الفصول السابقة تناول التناص عنده وتقنياته وكيف أسهم هذا التناص في إنتاج الخطاب الجمالي الذي يعتبر إحدى القضايا الهامة لدى

الشاعر الذي أكد أكثر من مرة على ضرورة الفصل بينه كشاعر وبينه كشاعر تحت ظروف سياسية معينة ونادى بضرورة تقييمه نقديا كشاعر خارج إطار الظرف السياسي[1]، ولعل هذا يعتبر محركا أساسيا في دفع الشاعر وتوليد المراحل الجمالية المختلفة له ورغبته الدائمة في التجاوز، فهو قد أدرك أهميته كشاعر قادر على هدم اللغة وإعادة بنائها وتخليق نصوصه الخاصة ودلالاته الشعرية التي يبقى له حق ابتكارها، وقد أدى ذلك إلى نوع من المكابدة الإبداعية يتضح في المراحل الانتقالية وإن كان "محمود درويش" قد وفق إلى درجة كبيرة جدا في الاستفادة من الخطاب الديني بمكوناته ونصوصه لخلق نصه الشعري، بل ولخلق نص شعري حديث بالفعل يمثل جزءاً من تطور الشعر العربي الحديث، إلا أنه تأثر ببعض العوامل -في مراحل مختلفة من حياته- وقفت إلى حد ما دون تحقيق ذلك وإن كان ذلك التأثير نسبيا لدر جة لا تسيء مطلقا إلى مقدرة الشاعر الفنية أو إلى التناص، إنما هي إخفاقات قليلة في هذه الرحلة الطويلة، من ذلك على سبيل المثال، استخدامه للنص الديني في المراحل الأولى بصورة تكاد تخلو من العمق الفكري الذي يحقق هذه الجدلية والتفاعل النصي الذي طالعنا في نصوص المرحلة التالية، والذي بدأ يأخذ ملامح مختلفة أكثر نضجا بدءاً من "العصافير تموت في الجليل" وبعدها حتى يتبلور تماما في المراحل التالية.

ومن النماذج التي تكشف ذلك أمامنا بوضوح وتفسر نفسها استخداماته لمفردات الخطاب المسيحي في المراحل الأولى بمعناها القريب وبصورة عفوية:

وإلام نحمل عارنا وصليبنا!

والكون يسعى

سنظل في الزيتون خضرته

وحول الأرض درعا!![٢]

فمازال هنا في المرحلة الإبداعية الأولى ومازالت عناصر الخطاب الديني لم تلتحم في ذهنه بالرؤى السياسية والجمالية فنراه يعبر بعد عن الاحتلال وسلب الأرض بمضمون الصلب وفي إشار ة خاطفة لا تحقق التفاعل الكامل مع النص ولا تستحضر (العهد الجديد) إلا في لمحة إشارية غير متعمدة من الشاعر، وفي مستوى لغوي قريب جدا يحقق نوعا سطحيا من التناص. ويمكن إدراك هذا النوع من التناص في قصائد مختلفة تنتمي إلى المراحل الأولى[٣] ولا يقف الأمر عند هذا المضمون تحديدا فقط وإنما يمتد ليشمل العديد من مفردات الخطاب الديني اليهودي والمسيحي والإسلامي أيضا[٤]. كما أنه في بعض مراحل النضج كان يعمد إلى التناص لإدراكه ماله من قيمة جمالية وقيمة فكرية في تحقيق هدفه الأيديولوجي لإدانة الصهيونية من خلال مفردات خطابهم الديني اليهودي، فكان في بعض الأحيان يتكلف إيجاد بعض تراكيب الخطاب الديني حرصا على تدعيم جماليات القصيدة وقوتها المحار بة ككلمة تعبر عن حالة شعب كامل:

"بعد شهر يلتقي كل الملوك بكل أنواع الملوك، من العقيد إلى الشهيد،

ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله"[٥]

وقد كان من الممكن التوقف قبل هذا التناص، لأنه لا يضيف كثيرا لبناء القصيدة أكثر من تبرير الجملة السابقة لبحث "خطر اليهود على وجود الله"، وقد ناقش "محمود درويش" هذا فيما قبل وفي نفس القصيدة بأكثر من صور ة، ومن ثم فقد جاء هذا التناص فيما نرى ذهنيا أكثر مما يجب أو دخيلا بعض الشيء على الذاكرة الشعرية للشاعر، ولكننا لا نستطيع اعتبار هذا مأخذا عليه يسيء للقصيدة حيث إ نه قليل في المجمل -في أعمال الشاعر

"محمود درويش"- وليس افتعاله للرمز الديني في هذا الموقع منافيا للسياق.

كما أن من العناصر التي ميزت التناص عند "محمود درويش " هذه المباغتة أو الصدمة التي يوجهها إلى المتلقي العربي وإلى العقل العربي والتي تحمل حالته بما تمثل من رفض كامل لكل الثوابت. ونرى أنه قد نجح في إحداث هذه المغايرة، سواء من خلال البراعة اللفظية في توظيف النص بل والخطاب الديني كاملا، أو في طرح رؤى جديدة في إطار من البني النصية التي تحتوي على بعض بني الخطاب الديني وتتفاعل معها.

وكان من أبرع المراحل التي حقق فيها "محمود درويش" دينامية المفاجأة وجماليات الصدمة الشعرية مرحلة حصار بيروت وخروج الفلسطينيين من لبنان:

"يا خالقي في هذه الساعات من عدم.. تجل

لعل لي ربا لأعبده ..

لعل

علمتني الأسماء..

لولا هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت ثكلى"(٦)

فهو إذ يصرخ هنا بكل ما تحمل كلمة الصراخ من معنى.. ينادي خالقه.. ولفظة (الخالق) هنا قد يطلقها الشاعر على(الخالق) الفعلي لهذا الكون، الله سبحانه وتعالى استغاثة ومحاولة للتشبث بأرض أخيرة من يقين ما، أو هو هذا الخالق الناشيء من سياق القصيدة -والذي يخلق وجود الشاعر والوجود الفلسطيني والعربي- وهو المقاتل الفلسطيني المحاصر الذي يقف على حافة الوجود (فإما أن تكون أو لا تكون)(٧). وهو الذي يخلق هذا الأفق الحقيقي من لهيب المعركة الذي منحه الشاعر هنا -في لحظة انعدام الوزن، والتخلي التام

من جميع الجهات، ومحاولة تكثيف كل الطاقات بما فيها الطاقة الشعريه- الذي منحه الشاعر هنا أو وضع فيه يقينه الأخير عندما قال: "اقرأ باسم الفدائي الذي خلقا"(٨)، وعند تحقق المعنى هكذا لا نستطيع اعتبار هذا السطر خروجا على الإيمان بالله، إنما هو خروج على الإيمان باللحظة التاريخية التي وجد الفلسطيني نفسه فيها طريدا محاصرا قتيلا في كل العواصم.

ولعل ما يؤكد خروج جماليات الكتابة في هذه المرحلة من قسوة الظرف التاريخي والظرف النفسي الخاص بالمبدع الذي يجعل الشاعر في قلق وسعى لطرح هذه القوة المحاصرة للتعبير عن ذاتها وأخذ مكانها الحقيقي على خريطة العالم السياسية والشعرية، ولعل ما يبرر خصوصية توظيف الشاعر للنص الديني في هذه المرحلة وفي أطر هذه الرؤية، أن هذه الخصوصية الفنية في التعبير هي نفسها التي تحققت في مراحل تالية فيها قدر من الاسترخاء والتأمل الذهني من خلال التناص أيضا، ولكن بهدوء وعمق شديد يطمح لتأكيد حق الإنسان في الأرض والتساؤل عن جدارة القيم الإنسانية – التي تطالب بها الأديان- بالتحقق على الأرض بدءاً من "أرى ما أريد" واستمرارا في "أحد عشر كوكبا" و"لماذا تركت الحصان وحيدا" ويتحقق في الكثير من تكويناتها الشعرية ما يوحي بالإيمان العميق بالذات والفكرة والكثير من الكيانات الفكرية المكونة للخطاب الديني:

علمني القرآن في دوحة الريحان
شرق البئر،
من آدم جئنا ومن حواء
في جنة النسيان
يا جدي! أنا آخر الأحياء

في الصحراء، فلنصعد[٩].

وهو في هذا المقطع الشعري يتحدث إلى (جده) بما يوحي بكل تاريخ الشاعر وموروثه والأرض التي تركها خلفه وحنينه إلى الجذور الأولى في (علمني القرآن - دوحة الريحان - شرق البئر- آدم- حواء..) ثم في نهاية القصيدة هذه الحقيقة التي تنهض في وجهه دائما (وجدي دائما أبعد..)، بل إن عنوان القصيدة نفسه يستدعي الخطاب الديني.(كالنون في سورة الرحمن) ويمثل هذا العنوان تناصا ما مع النون في سورة الرحمن التي تمثل نهاية لكل آياتها مستكشفا نهاية كل آياته الشعرية ومراحله الحياتية من خلال العلاقة بهذا الجد الذي يبقى دائما (أبعد).

هوامش الفصل الخامس

١- انظر الرسائل "محمود درويش سميح القاسم"، "في وصف حالتنا"، ذاكرة للنسيان".

٢- أوراق الزيتون قصيدة: عن الصمود -ص ٤٠ .

٣- أوراق الزيتون: قصيدة: إلى القارئ، ص٧، عن إنسان -ص١٣، الموت في الغابة - ص٢٤، ص٥٥ عن الشعر... الخ.

٤- آخر الليل قصيدة: أغنية حب على الصليب -ص١٧٣ ، قصيدة: أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر ص٢٠٢، ة الخ.

٥- حصار لمدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر -ص.١٣٩

٦- حصر المدائح البحر قصيدة: بحر النشيد المر -ص١٣٠- ١٣١

٧- نفس القصيدة.

٨- نفس القصيدة.

٩- لماذا تركت الحصان وحيدا قصيدة (كالنون في سورة الرحمن) ص ٧٤.

الخاتمة



بعد التوغل داخل النص الشعري "لمحمود درويش" ومحاولة دراسة أعماله الشعرية في إطار علاقتها بالنصوص الدينية الثلاثة ورصد التناص الديني عنده وما يحققه من قيم جمالية تسعى لطرح الرؤى الأيديولوجية والجمالية للشاعر على امتداد مشروعه الشعري وعلاقته بالقضية الإنسانية أولا ثم بالقضية الفلسطينية ، بعد هذا نكون قد توصلنا لبعض النتائج: أولها: أن النص الشعري لا يوجد في الفراغ ولا يولد منه وإنما هو جزء من المنظومة الشمولية للغة وبالتالي فكل نص يحمل في داخله ميراثه من كل النصوص السابقة عليه والتي تدخل في تكوين الشاعر سواء أراد أم لم يرد، وكل نص يسعى دائما لإزاحة كل النصوص السابقة وأخذ مكانه الخاص بينها داخل السياق اللغوي، ومن ثم فإنه عند التعرف على أو تسكيك نص معين يمكن اكتشاف النصوص الأخرى التي تتقاطع في فضاء هذا النص في دينامية دائمة تمنح هذا النص حياته المستقلة وقابلياته لقراءات متعددة. وبالتالي أمكن التأكد من كون النص عالما مفتوحا يعاد خلقه في كل قراءة جديدة حيث هي بدورها فتح أو غزو جديد للنص الشعري لا يكتفي بتفسيره وإنما هي إعادة إنتاج لهذا النص وجزء من عملية الإبداع يسهم من خلالها الناقد بشكل كبير

في إبداع النص. وبالتالي فالقراءة تختلف من قارئ لآخر وفقا لزوايا الاكتشاف وثقافة الناقد وعلاقته بالنص. ومن هنا تحقق كل قراءة جديدة علاقة (اللذة) والتحقق التي يطرحها رولان بارت.

- كما يتضح لنا من هذا البحث العلاقة النصية بين نصوص "محمود درويش" الشعرية والنصوص السابقة عليها في اللغة، خاصة النصوص الدينية التي وضعت بصماتها بوضوح في كينونة الشاعر لكونه مسلما (القرآن) ولكونه معايشا للفكر اليهودي ورافضا للفكر الصهيوني لوجوده في فلسطين (التوراة) بالإضافة إلى العلاقة التي تكونت في ذهنه بين صلب المسيح/ المخلص -الذي ينتمي لفلسطين هو أيضا- وبين صلب الفلسطيني الحديث في أرضه المحتلة (الإنجيل). ولما كان لهذه النصوص من أثر في نفسية "محمود درويش" ولقدرتها على إثارة الأسئلة في ذهنه حول وضعية الإنسان في الكون وحقه في الأرض وعلاقاته بالسلطة والحكم والحب والشعر والحياة فقد تواجدت هذه النصوص في الفضاء الشعري لنصوصه من خلال جدليات خاصة للشاعر معها بما تحمل من بني فكرية ولغوية حاول أن يطرح من خلالها منظوره الخاص إلى الكون مؤكدا حق الفلسطيني في تحقيق حياة طبيعية بسيطة في أرضه، ورافضا كل الأيديولوجيات التي تبرر القتل، وقد أمكن التوصل لإدراك ذلك من خلال رصد عمليات التناص في شعره وتقنياتها المختلفة بما حققته من جماليات وإثراء للنص الشعري وتوسيع لدلالاته وبما عكسته من محاولة الشاعر الدائبة لتفكيك النصوص السابقة وبناء نصه المعاصر.

وقد أمكن استكشاف جوهر الشاعر "محمود درويش" صاحب المشروع الجمالي الذي يؤكد إمكانية دراسته خارج الظرف السياسي فهو يؤكد بنصوصه الشعرية أنه شاعر وجد في ظروف سياسية معينة استطاعت أن

تضيف أبعادا جديدة لتجربته الشعرية، وليس مجرد شاعر صنعته الظروف التي نشأ فيها كشعراء كثيرين يكتفون بالمباشرة الفجة في الدفاع عن قضاياهم ثم لا تبقى نصوصهم بعد زوال المحرك النفسي لتجربتهم.

وأخيرا لا نستطيع نسيان بعض المزالق التي قد يقع فيها الشاعر في تعامله مع الخطاب الديني والتي غالبا ما تكون في المراحل الانتقالية لشعره التي يحاول فيها شق منافذ جديدة للكتابة أو التفكير، ومحاولة تفجير اللغة بشكل قد يدفعه إلى التسطيح أحيانا أو الافتعال إلا أنها كثيرا ما تبقى نقاط قليلة وغير معادية للتجربة الشعرية بالقياس إلى النصوص الكثيرة التي حققت هذه الاستاطيقة العالية في مشواره الشعري الطويل.

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

بين ريتا وعيونى.. بندقية
والذي يعرف ريتا، ينحنى
ويصلي لإله فى العيون العسلية

وأنا قبّلت ريتا
عندما كانت صغيرة
وأنا أذكر كيف إلتصقت بى
وغطت ساعدى أحلى ضفيرة
وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكر عصفور غديره

محمود درويش

الهيئة المصرية العامة للكتاب



٦ جنيهات